BIANCO E NERO

RASSEGNA BIMESTRALE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E DELLO SPETTACOLO

Cannes 1968: Un festival non maggiorenne - Assisi: oltre il « dialogo » - Ricordo di Giovanni Fusco - Il Teatro Lirico in Italia nella stagione 1967-68 - Incontro con Franco Zeffirelli - Note - Recensioni.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

Anno XXIX - numero 5-6 - maggio-giugno 1968

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna bimestrale di studi cinematografici e dello spettacolo

Anno XXIX n. 5 - 6

maggio - giugno 1968

Direttore
Floris L. Ammannati
Condirettore responsabile
Leonardo Fioravanti

Redattore capo
Giacomo Gambetti

Direzione e Redazione
Via Antonio Musa 15, Roma, 00161, tel. 858030.

Amministrazione

Società Gestioni Editoriali a r.l., Via Antonio Musa 15, Roma, 00161, tel. 858.030. C/C post. 1/54528.

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. Si collabora soltanto su invito. I manoscritti e le foto, pubblicati o no, non si restituiscono. Autorizzazione n. 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche - Roma - Distribuzione esclusiva: Centro Librario Italiano, Via Ruggero Bonghi 11/B, Roma 00184.

Vita del C.S.C. e della Cineteca Nazionale

Gli allievi-registi diplomandi del C.S.C., anche nel quadro delle esercitazioni di fine d'anno, stanno realizzando i seguenti film, con la collaborazione degli allievi italiani e stranieri di tutte le Sezioni:

1) Paolo Breccia - *Inchiesta n. 21.*
2) Giampaolo Capovilla - *Tabula rasa.*
3) Antonio Pellizzi - *S.T.*
4) Renato Tommasino - *Diario del tempo giovane.*

* * *

I primi mesi del 1968 hanno visto una intensa attività del Centro Sperimentale e della Cineteca Nazionale, svolta in collaborazione sia con Istituti Nazionali di Cultura all'estero che con altre cineteche, per la effettuazione di cicli di proiezioni di film italiani neorealisti o di produzione più recente.

Dopo la retrospettiva italiana felicemente svoltasi a Mosca nel dicembre 1967, si sono avuti infatti altri cicli di proiezioni a Kiev, Ankara, Costantinopoli, Sofia.

La retrospettiva sul neorealismo è stata presentata a Kiev da Mario Verdone, che ha anche tenuto conversazioni e dibattiti con i cineasti ucraini presso gli studi Dovzhenko, e quindi alla Università di Ankara, alla Cineteca e al Centro Studi Italiani di Istambul.

La retrospettiva presentata in U.R.S.S. è poi passata a Sofia, e Guido Cincotti ha illustrato la selezione delle pellicole ivi proiettate.

Un ciclo di film di Michelangelo Antonioni è stato presentato dalla Cineteca a Istambul, con la collaborazione del Centro Studi diretto dal prof. Renzo Milani.

Sono stati proiettati i seguenti film: *I vinti, La signora senza camelie, Le amiche, Il grido.*

* * *

Una « personale » di Roberto Rossellini è stata presentata dalla Cineteca Nazionale in collaborazione con la Associazione di Cultura Cinematografica Filmstudio 70, con inizio il 29 aprile, presso la sede della Associazione a Roma, in via degli Orti d'Alibert 1/c. Sono stati proiettati i seguenti film:

lunedì 29 aprile: *La nave bianca* (1941)
martedì 30 aprile: *L'uomo dalla croce* (1942)
mercoledì 1 maggio: *Roma, città aperta* (1945)
giovedì 2 maggio: *Paisà* (1946)
venerdì 3 maggio: *Germania anno zero* (1947)
mercoledì 8 maggio: *Amore* (*Il miracolo, la voce umana*) (1947)
giovedì 9 maggio: *La macchina ammazzacattivi* (1948)
venerdì 10 maggio: *Stromboli terra di Dio* (1949)
martedì 14 maggio: *Francesco, Giullare di Dio* (1950)
martedì 14 maggio: *I sette peccati capitali* (episodio) (1951-52)
mercoledì 15 maggio: *Europa '51* (1952)
giovedì 16 maggio: *Dov'è la libertà* (1952-53)
giovedì 16 maggio: *Siamo donne* (episodio) (1953)
venerdì 17 maggio: *Viaggio in Italia* (1953)
sabato 18 maggio: *Amori di mezzo secolo* (episodio) (1954)
sabato 18 maggio: *Giovanna d'Arco al rogo* (1954)

martedì 21 maggio: *La paura* (*Non credo più all'amore*) (1954-55)
mercoledì 22 maggio: *India* (1958)
venerdì 24 maggio: *Il generale Della Rovere* (1959)
sabato 25 maggio: *Era notte a Roma* (1960)
domenica 26 maggio: *Viva l'Italia* (1961)
lunedì 27 maggio: *Vanina Vanini* (1961)
mercoledì 29 maggio: *Anima nera* (1962)
mercoledì 29 maggio: *Rogopag* (episodio) (1962-63)
giovedì 30 maggio: *L'età del ferro* (1964)
venerdì 31 maggio: *La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966)

* * *

Ricordo di Luigi Polveroni

Luigi Polveroni è scomparso il 23 maggio. Alla testa delle Edizioni dell'Ateneo egli aveva pubblicato per il Centro Sperimentale di Cinematografia, fin dal 1948, la nostra rivista, in un sodalizio di attività e di interessi umani che lo ha visto, in vari momenti, sempre in primo piano.

È l'editore, l'organizzatore premuroso ed entusiasta, appassionato, che intendiamo qui ricordare, ma soprattutto l'amico, poiché non si può lavorare tanti anni con chi si stima e si apprezza, senza diventarne ed esserne amici. Un amico devoto e sincero, pronto e generoso, di cui sentiremo grandemente la mancanza, nelle iniziative di cui egli faceva parte e nel lavoro copioso ancora da svolgere.

Al dolore della direzione e della redazione di « Bianco e Nero » si unisce quello del Centro Sperimentale di Cinematografia e dei collaboratori tutti di « Bianco e Nero » e del « Filmlexicon », i quali esprimono qui i loro sentimenti di grande rimpianto e di profonda commozione alla famiglia, alla casa editrice da lui fondata, all'amico Aldo Quinti che ne continua l'attività.

*

Per assoluta mancanza di spazio siamo costretti a rinviare la pubblicazione della seconda parte del saggio di Vilna Berti su L'arte del comico in René Clair.

Notiziario

Le ultime 24 ore di Gesù viste attraverso la sensibilità dell'uomo moderno

Il giorno in cui Cristo morì è il titolo di un film che i produttori Hal Landers e Robby Roberts realizzeranno in Italia per la 20th Century Fox su un soggetto di Vincenzo Labella. Attualmente il film è in fase di presceneggiatura a cura dello stesso autore del soggetto con la collaborazione di alcuni studiosi americani, israeliani e italiani fra i quali il prof. Santo Mazzarino autore del « Pensiero storico classico », vincitore del Premio Marzotto. La sceneggiatura definitiva sarà pronta nel mese di giugno e le riprese cominceranno in ottobre. La lavorazione si svolgerà in gran parte in Italia e, forse, in Israele.

« È il tentativo di vedere le ultime ventiquattro ore della vita di Gesù Cristo — ha detto Vincenzo Labella all'Ansa — in chiave molto moderna, addirittura attraverso la sensibilità dell'uomo contemporaneo, su tre piani paralleli che si intersecano e si fondono quando è possibile. I tre piani sono il mondo dei romani occupanti la Palestina, la narrazione evangelica della fine di Cristo e l'ambiente ebraico in cui quei fatti si svolsero. Dreyer aveva molto a cuore un progetto del genere, ma non gli riuscì mai di realizzarlo. Sarà questa, così, la prima volta che le ultime 24 ore della vita di Gesù Cristo rivivranno sullo schermo in modo storicamente preciso. La passione, dunque, non sarà l'unico argomento del film, ma uno dei tanti fatti. Il nostro è insomma un tentativo di rivedere il dramma di Cristo come realmente è avvenuto.

Non lo si potrà definire un film religioso — ha concluso Labella — perché la religiosità vi sarà trovata da chi crede; per gli altri esso sarà il resoconto di uno dei più grandi momenti storici dell'umanità. Per la regia non è stato definito ancora nulla, ma ritengo che a dirigerlo sarà sicuramente uno dei più grandi registi esistenti ».

Sciascia scrive per Lizzani un film sulla mafia

Lo scrittore Leonardo Sciascia, del quale sono già stati portati sullo schermo due romanzi (*A ciascuno il suo* e *Il giorno della civetta*) sta scrivendo per il regista Carlo Liz-

zani e per il produttore Dino de Laurentiis la storia di un nuovo film che ha per tema la mafia siciliana. « Sciascia — ha detto all'Ansa Carlo Lizzani — prenderà lo spunto da uno dei più clamorosi fatti di cronaca accaduti di recente: quello di cui fu protagonista una coraggiosa donna siciliana, Serafina Battaglia, la quale, dopo l'assassinio del marito e del figlio, accusò la mafia siciliana e fu teste di numerosi processi contro i mafiosi ».

Non è ispirato al Macbeth *il nuovo film di Visconti ma contiene riferimenti ai* Nibelunghi

Gotterdämmerung, il prossimo film di Luchino Visconti, non sarà una trasposizione cinematografica in chiave moderna del *Macbeth* di Shakespeare, come molti giornali, negli ultimi tempi, hanno scritto. Lo ha precisato all'Ansa lo stesso regista il quale fa risalire queste infondate notizie ad un equivoco. « Terminata la lavorazione dello *Straniero* — ha detto — avevo cominciato a preparare un film tratto dal *Macbeth*. Ma poi, a causa di vari motivi, il progetto è stato accantonato ed ho cominciato a lavorare intorno al *Gotterdämmerung*. Questo film non ha dunque nulla a che vedere con la tragedia scespiriana: narra invece una vicenda originale che non fa nessun riferimento a Shakespeare, semmai, piuttosto, a Wagner ed ai suoi *Nibelunghi*.

Gotterdämmerung, ha continuato Visconti, racconta la storia di una famiglia-tipo di industriali tedeschi dagli anni immediatamente precedenti al nazismo, all'avvento di Hitler. Come i Nibelunghi si gettarono alla conquista dell'oro del Reno, così questa famiglia di industriali si dilania, si distrugge, si annienta nella sua spasmodica corsa alla ricchezza, finché il nazismo la fagocita e la travolge ». Visconti ha definito « corale » il suo film, non ci saranno soltanto uno o due protagonisti: tutti i membri della famiglia avranno lo stesso peso nel racconto che si arresterà al 1935, « dato che tutti noi — ha spiegato il regista — sappiamo bene qual è stata la fine del nazismo ».

Luchino Visconti sta ora formando il « cast » degli attori che interpreteranno *Gotterdämmerung*. « Si stanno definendo molti contratti — ha detto in proposito — e non sono in grado, ora, di annunciare il "cast" definitivo. Ci saranno comunque attori americani, inglesi, tedeschi ed italiani ». Il film sarà girato, per almeno due terzi, in Germania in un sontuoso castello e in alcune zone industriali. A Cinecittà, Visconti girerà il resto del film, in interni. *Gotterdämmerung* è stato sceneggiato, oltre che dallo stesso Visconti, da Nicola Badalucco e da Enrico Medioli. I costumi saranno di Piero Tosi, la fotografia di Armando Nannuzzi. Il film, prodotto dalla « Praesidenz », sarà distribuito dall'Italnoleggio Cinematografico; sarà girato a colori ed in schermo panoramico.

Dopo *Gotterdämmerung*, Visconti realizzerà l'annunciato film sulla vita di Giacomo Puccini. Il regista, insieme con Suso Cacchi D'Amico, Enrico Medioli e Giuseppe Patroni-Griffi, sta già scrivendo la sceneggiatura. « Non ho intenzione di fare una biografia pura e semplice del grande musicista — ha detto Visconti — ma cercherò di approfondirne la personalità dal punto di vista umano e artistico. Cercherò di descrivere le sue battaglie ed il suo sentirsi superato

dai musicisti moderni come Debussy e Berg ». Un altro progetto di Visconti è un film sulla vita di Leonardo da Vinci: alcuni produttori americani lo hanno interpellato in questo senso. Il regista ha detto che l'idea lo interessa molto, ma che è ancora troppo presto per parlarne.

Quattro film del terrore per l'ottantenne Boris Karloff

A ottanta anni, e nonostante le preoccupazioni recenti sulla sua salute, l'indimenticabile Boris Karloff non rinuncia alla carriera. Ha concluso un contratto con la società messicana « Filmicazteca », in base al quale interpreterà quattro film, tutti del terrore naturalmente, come lasciano intendere i titoli: *La casa del diavolo, La camera della paura, L'isola degli uomini serpente, L'incredibile invasione.*

Due « grandi » del cinema per il piccolo schermo

Due tra i maggiori registi del cinema italiano, Roberto Rossellini e Alessandro Blasetti, stanno lavorando per la TV. Roberto Rossellini sta preparando due serie di telefilm: la prima si intitola *Gli Atti degli apostoli,* e non avrà solo scopi didattici ma anche spettacolari; la seconda, *La lotta per la sopravvivenza,* si servirà di fatti della vita di ogni giorno per raccontare, in 12 puntate, il dramma della fame dell'uomo attraverso i tempi. Alessandro Blasetti, recentemente passato ad esperienze televisive con la regia di una commedia, sta preparando, dal canto suo, un telefilm in quattro puntate su Benvenuto Cellini. La sceneggiatura è di Ugo Liberatore.

Ermanno Olmi: « ho girato il mio nuovo film seguendo i canoni della commedia dell'arte »

Il film che Ermanno Olmi sta terminando di realizzare a Milano sul mondo della pubblicità, ha come titolo definitivo, in sostituzione del provvisorio *Rapporto, Un certo giorno.*

« Il nuovo titolo —, ha dichiarato Olmi ad un redattore dell'Ansa — mi pare risponda meglio a precisare la natura e le finalità di questo mio ultimo film che, seppure può a prima vista apparire polemico ed a tesi, non è invece né l'uno né l'altro. Vero è che tanto la tesi che la polemica sono implicite in ogni opera artistica ma il mio film intende soprattutto osservare "certe" persone (i pubblicitari appunto) che vivono in un "certo" mondo, in "certi" giorni della loro vita ».

« Questa osservazione — ha proseguito il regista — è fatta attraverso la lente della responsabilità. A me interessa infatti vedere come i protagonisti del mio film si comportano nei confronti delle loro responsabilità sia nel campo del lavoro che nella loro vita privata. Anch'io del resto ho voluto sottopormi a questo particolare tipo di osservazione che tiene conto cioè della responsabilità dell'autore nei confronti del pubblico. Ritengo infatti che questo tema sia di grande attualità in un tempo in cui si sta creando una grande confusione a causa del crisma pseudo scientifico che si suole attribuire ad ogni tipo di affermazione; oggi si avalla tutto. Spetta così all'autore il compito

di assolvere alla sua responsabilità che è quella di dire sempre la verità, anche sotto una forma favolistica. Per questo io ho avuto lo scrupolo di non inventare nulla; per questo ho scelto come protagonisti del mio film gli stessi uomini della pubblicità, li ho fatti muovere nel loro ambiente e mi sono limitato a registrarne le reazioni. Ho fatto praticamente — ha detto ancora Olmi — quel che si faceva un tempo con la "commedia dell'arte" che offriva agli attori soltanto un "canovaccio". I miei personaggi, pertanto, non sono vincolati da una storia prefabbricata. Oggi si dedica troppa importanza alle "storie". Con questo film — ha detto ancora Olmi — io intendo partecipare alla vita, dando il mio personale contributo, e spero che la mia fatica riesca ». Olmi, che è al suo quinto film a lungometraggio, è tra i registi italiani uno dei più « isolati »: ha sempre rifiutato la moda, i « filoni » e quanto altro di facile e scontato può esservi nella cinematografia di oggi.

Un certo giorno è girato a colori, con attori « autentici » e, cioè con gli stessi uomini della pubblicità ai quali esso è dedicato (« ma il mio — precisa Olmi — non è un "cinema verità" ») e apparirà sugli schermi nel prossimo autunno.

Tati girerà in un paese dell'est il suo prossimo film

Jacques Tati è complessivamente soddisfatto del successo di *Playtime*. Non mi dispiace — ha detto — di aver dedicato quattro anni a questo film. Sono un artigiano, e gli artigiani di un tempo ci mettevano parecchio per fare un bel mobile. Il film, indubbiamente, è costato caro, ma i film che *Méliès* faceva all'inizio della storia del cinema costavano, in proporzione, di più. Il successo che *Playtime* ha ricevuto in vasti ambienti internazionali mi consola dell'indifferenza di una parte del pubblico francese.

Circa i suoi progetti futuri, Tati ha dichiarato: « gli americani mi fanno proposte molto allettanti perché diriga per la televisione, una serie di trasmissioni su "Il mondo visto dal signor Hulot". D'altra parte, mi ricordo anche delle mie origini russe e di un soggetto che avevo scritto tempo fa. Può darsi che vada a dirigere questa storia slava nei paesi dell'est europeo ».

Bertolucci e l'impossibilità per un intellettuale di fare la rivoluzione

L'impossibilità per un intellettuale di fare la rivoluzione è il tema che Bernardo Bertolucci sta svolgendo in questi giorni, nel realizzare il suo quarto film, *Partner*. È la storia di un giovane insegnante di una scuola di teatro che si batte per una radicale riforma delle concezioni sceniche e drammatiche, vittima di mania di persecuzione e di complessi di inferiorità, che una notte, camminando in strada, si imbatte in un suo sosia. Sulle prime è traumatizzato dall'incontro. Vorrebbe anche suicidarsi. Ma, poi cercherà, approfittando proprio di quell'altro se stesso così rigoroso e sicuro di sé, di ricreare la sua vita. Incontrerà molte donne: una rappresentante di detersivi (Tina Marquand), la nipote del direttore della scuola in cui insegna (Stefania Sandrelli), e una reincarnazione dell'« amor sacro » del quadro del Tiziano « l'amor sacro e l'amor profano » (Catherine Spaak).

Protagonista del film, tratto da un

racconto di Dostojewski, è Pierre Clementi, il bel tenebroso di *Bella di giorno*. Clementi reciterà, naturalmente, nelle due parti di Jacob e del suo sosia, dell'insegnante che cerca di imporre un teatro di provocazione in un mondo e in una società molto difficili quali possono essere quelli d'oggi, e del sosia, la rappresentazione ideale di Jacob. Accanto agli attori principali reciteranno anche molti allievi del centro sperimentale, dal quale Bertolucci proviene. Gli studenti del centro parteciperanno anche alla realizzazione tecnica e scenografica del film che, come il giovane regista ha detto, risulterà « visivamente surrealista ».

Bertolucci, che debuttò con *La commare secca*, ha poi realizzato *Prima della rivoluzione* e un episodio, quello del *Fico infruttuoso*, dell'ancora inedito *Vangelo '70*. Bertolucci si può dire che sia più popolare in Francia che in Italia, anche se non ha mai realizzato film oltr'alpe. Il fatto è che i suoi primi due film sono molto piaciuti ai critici ed al pubblico francesi. Nelle storie del cinema recentemente edite in quel paese, Bertolucci è considerato uno dei più promettenti e intelligenti registi italiani. In Italia, però, Bertolucci non ha trovato la possibilità di continuare la sua carriera. « Ormai non conto più — dice — le volte che i produttori hanno bocciato i miei progetti cinematografici. Mi hanno chiesto di realizzare film di diversa natura, ma ho sempre rifiutato, perché intendo il cinema non soltanto come un fatto di compra-vendita ».

Partner è prodotto dalla « Red film », una nuova società formata da giovani tra i quali Giovanni Bertolucci, cugino del regista, e sarà distribuito dall'« Italnoleggio Cinematografico ».

Comincia l'attività della cooperativa per un « cinema di idee »

La « 21 marzo cinematografica » è la prima società a cooperativa sorta per favorire — come ha dichiarato all'Ansa il presidente, Giuliano De' Negri — « l'esordio di giovani autori che si battono per un cinema di idee ed i cui progetti sarebbero respinti dalla produzione commerciale ». La « 21 marzo cinematografica » ha iniziato la sua attività il 29 aprile con il film *I visionari* diretto da Maurizio Ponzi.

« Scopo precipuo della nuova società — ha precisato il produttore — è di permettere il debutto di sette nuovi registi: Franco Taviani (fratello dei già noti Paolo e Vittorio), Luigi Perelli, Luciano Pinelli, Franco Brocani, Antonio Bertini, Andrea Frezza e Maurizio Ponzi, tutti soci della "21 marzo cinematografica". Anche numerosi tecnici fanno parte dell'organizzazione come i direttori di produzione Giuseppe Francone e Luigi Fulci. Naturalmente ci avvarremo dell'articolo 28 della nuova legge sulla cinematografia che prevede un finanziamento sino al 30 per cento del costo preventivato per i film impegnati su piano artistico e realizzati da cooperative di autori e tecnici ».

« Non è una novità questa delle società cooperative — ha precisato Giuliani De' Negri — in quanto io stesso nel 1951 con la "cooperativa spettatori produttori cinematografici" realizzai *Achtung!, Banditi!* e *Cronache di poveri amanti* ».

Il primo film che la « 21 marzo cinematografica » ha messo in cantiere è *I visionari diretto* da Maurizio Ponzi ed interpretato da Adriana Asti, Jean-Marc Bory, Pier Luigi Aprà, Luigi Diberti, Laura De Marchi, Fabien Fabre, Olimpia Carlisi. Le ripre-

se sono iniziate il 29 aprile e si concluderanno il 10 luglio. Il soggetto del film, dello stesso Maurizio Ponzi, narra una storia d'amore che si svolge durante la messa in scena della commedia di Robert Musil *Die warmer.* « I visionari sono — ha precisato il regista — quelli che guardano la realtà e non la capiscono ». Maurizio Ponzi ha al suo attivo la realizzazione di cinque documentari, è uno dei direttori della rivista *Cinema e film* ed è il corrispondente romano del mensile francese *Cahiers du cinéma.* È stato inoltre aiuto regista di Pasolini per l'episodio di *Vangelo '70.*

Il rapporto, *nuovo film del giovane cinema italiano*

Nella corrente rinnovatrice del cinema italiano, si inserisce l'esordio di un nuovo regista. Si tratta di Lionello Massobrio il quale, dopo una lunga attività nel campo del documentario industriale e nel cinema pubblicitario, nel campo del montaggio e della direzione della fotografia, ha cominciato a girare a Roma il suo primo lungometraggio a soggetto che egli stesso definisce « un film di ricerca formale ». Il film si intitola *Il rapporto* ed è interpretato da Isabella Ruth e da Giulio Brogi i quali partecipano anche alla combinazione produttiva della pellicola avendo formato, insieme con il regista ed alcuni tecnici, una cooperativa cinematografica che intende beneficiare delle agevolazioni previste dall'articolo 28 della nuova legge sul cinema.

È la storia di un regista che vede interrompersi in modo violento il proprio matrimonio — ha detto all'Ansa Massobrio —; egli tenta allora di fare un'analisi, saggistica e non narrativa, del rapporto che per anni è intercorso tra lui e la moglie in modo da capire se il fallimento della loro unione si deve a ragioni soggettive, e cioè del loro carattere e della loro sensibilità, o piuttosto a ragioni oggettive, esterne, di fronte alle quali nessuno dei due avrebbe potuto far qualcosa.

In questa analisi — ha continuato il regista — l'uomo scopre l'immensa difficoltà, forse l'impossibilità, di stabilire un'isola di felicità in un mondo violento ed ingiusto che, con la sua violenza e le sue ingiustizie e le sue pressioni, ha influito, disintegrandolo, sul loro rapporto ».

Lionello Massobrio ha detto che la struttura del suo film è molto complessa e di aver usato i mezzi del cinema, dall'ottica al tipo di inquadratura, dalla fotografia al montaggio in funzione didascalica. « La vicenda del film non avrà una continuità temporale — ha precisato Massobrio — essa sarà divisa piuttosto in capitoli, ognuno dei quali porterà avanti un particolare discorso con una sua struttura originale ». Il regista ha poi detto che il film sarà completato in tempo per essere selezionato dalla commissione per il festival di Venezia.

Un film polacco « colossale » sulla battaglia di Berlino

Il cinema polacco si accinge a realizzare un grande film storico, che durerà quattro ore, sulla battaglia di Berlino del 1945. Lo dirigerà Jerzy Passendorfer, nominato qualche settimana fa primo segretario dell'organizzazione del partito comunista nell'industria del cinema, al posto di un

regista criticato ed esonerato dalla carica, come alcuni altri colleghi. Al film parteciperanno cento attori e 3000 comparse..

La pellicola, come informa il giornale *Express Wieczorny*, sarà basato su documentari dell'epoca e su testi di protagonisti della battaglia. Le riprese avverranno parte nella Polonia nord-occidentale (ex Prussia tedesca) e parte a Berlino, con la collaborazione di un'organizzazione cinematografica della Germania orientale.

La sceneggiatura è stata scritta dallo stesso Passendorfer e dal romanziere Wejciech Zukrowski. La prima del film è prevista per il 17 gennaio 1969, 24° anniversario della liberazione di Varsavia da parte delle forze sovietiche.

Il predecessore di Passendorfer alla testa dell'organizzazione di partito nell'industria del cinema era Jean Rubkowski, criticato per il suo film *Quando l'amore è delitto*, dove descriveva le relazioni amorose fra prigionieri di guerra polacchi e donne tedesche. Il film fu ritirato poco dopo essere stato immesso in distribuzione, in seguito alle proteste dell'organizzazione degli ex combattenti, diretta dall'influente Ministro dell'interno, Mieczyslaw Moczar.

Surrealismo per Charlie Chaplin?

Charlie Chaplin sta scrivendo, in questi giorni, la sceneggiatura di un suo nuovo, quanto misterioso film. Sua figlia, Geraldine, ha risposto ai giornalisti che le domandavano informazioni in merito, che nessuno è mai riuscito a sapere di cosa si tratti. « Io credo, comunque — ha detto la giovane attrice — che mio padre stia preparando un film surrealista. Non molto tempo fa, parlandomi del progetto, si è lasciato sfuggire che sarà il suo lavoro più bello ».

Chaplin si trova a Londra dove sta scrivendo il commento musicale per il film *Il circo*, che egli realizzò nel 1927 e che fra breve tornerà sugli schermi di tutto il mondo.

Lungometraggio a disegni animati franco-cecoslovacco

Il pianeta selvaggio è il titolo di un film a disegni animati a lungo metraggio che sarà realizzato in collaborazione tra la cinematografia cecoslovacca e quella francese. Si tratta di un'opera di fantascienza che René Lalou ha tratto da un romanzo di Stephan Vuhl. I disegni saranno realizzati dal caricaturista Roland Topor. Il film, è stato precisato, non avrà nulla a che vedere con i tradizionali disegni animati di Walt Disney. *Il pianeta selvaggio* sarà prodotto per parte francese da Andrè Valio, il cui cortometraggio *La belle cerebrale* è stato presentato al festival di Cannes.

Le figure di Guevara, Luther King e Dutschke in un nuovo film di Carlo Lizzani

Gli ultimi tre giorni di vita di Ernesto « Che » Guevara e di Martin Luther King ed i tre giorni precedenti al ferimento di Rudi Dutschke saranno rievocati in un film che Carlo Lizzani sta attualmente preparando. « Sarà un film dedicato a coloro che predicano per la pace e che per la pace vivono e vengono uccisi. Sarà un film sul-

l'intolleranza della pace, sull'intolleranza della guerra e della opposizione ».

Intolerance, questo il titolo del nuovo lavoro cinematografico, sarà realizzato con lo stesso sistema del più recente film di Lizzani, *Banditi a Milano.* « Avrà il tono dell'inchiesta e del "reportage" — ha detto il regista — mantenendo, tuttavia, tutti i caratteri del genere spettacolare. Comunque, non una frase, non un dialogo o un avvenimento che saranno riportati in *Intolerance* saranno frutto di immaginazione ».

Lizzani ha già scelto l'attore che dovrà impersonale « Che » Guevara; sarà Gian Maria Volonté, che è stato il protagonista di *Banditi a Milano* e che si accinge ad interpretare *L'amante di Gramigna* che il regista sta girando in questi giorni in Bulgaria. « Per quanto riguarda Luther King e Dutschke — ha detto poi Lizzani — sono in trattative con numerosi attori, ma per ora non c'è nulla di definito ».

Intolerance sarà realizzato in vari paesi del mondo: in Germania, in Francia, nel Belgio, in Bolivia ed in vari Stati degli USA. « Un mio operatore — ha precisato Lizzani — sta già effettuando alcune riprese in Germania che utilizzerò come repertorio per il film ». La sceneggiatura di *Intolerance* non è stata ancora scritta. Se ne occuperà lo stesso Lizzani, con la collaborazione di Dino Mauri e Massimo De Rita che hanno scritto insieme anche *Banditi a Milano.*

La lavorazione di *Intolerance* comincerà nel prossimo settembre, quando, cioè, Lizzani avrà terminato la lavorazione de *L'amante di Gramigna.* Questo film, tratto dall'omonima novella di Giovanni Verga, è interpretato da Gian Maria Volontè, Stefania Sandrelli, Ivo Garrani e da Luigi Pistilli. Lizzani, dopo gli esterni in Bulgaria, si trasferirà con la « troupe » in Italia dove girerà in varie località tra le quali anche Roma.

Jules Dassin gira la nuova versione di un classico dello schermo.

Jules Dassin ha cominciato a girare una versione di un classico dello schermo, *The Informer* (*Il traditore*) di John Ford, che fu magistralmente interpretato da Victor McLaglen. La nuova versione si intitola *Betrayal* (*Tradimento*) ed è interpretata da attori negri.

Primo film inglese di Godard: Parallelo fra creazione e distruzione

Jean-Luc Godard si trova da qualche giorno a Londra dove ha cominciato a girare *Un plus un* che, nonostante il titolo francese, sarà il suo primo film in lingua inglese. « Il film, ha detto Godard, sarà un parallelo fra i temi della creazione e della distruzione ». Si tratta di una storia d'amore e di politica, con una giovane francese, un texano di estrema destra e un negro di estrema sinistra. Anne Wiazemski, moglie del regista, sarà la protagonista.

Lettera-manifesto di Pietro Germi nominato presidente dell'AACI

Pietro Germi è stato eletto presidente dell'associazione autori cinematografici italiani (AACI), formatasi dopo la scissione di 114 autori cine-

matografici dall'associazione nazionale autori cinematografici (ANAC) che, dal dopoguerra ad oggi, aveva raccolto tutti i soggettisti, sceneggiatori, registi, musicisti e cortometraggisti italiani. Il presidente Germi, alla vigilia della prima assemblea generale della nuova associazione, ha inviato a tutti i soci una lettera-manifesto per chiarire il carattere e gli scopi futuri dell'AACI.

Nella « lettera », Pietro Germi ha spiegato il motivo profondo delle dimissioni degli autori dall'ANAC. « L'ANAC — scrive infatti Germi — sta all'AACI come un partito politico sta a un sindacato ». Dopo aver sottolineato che le due associazioni sono talmente eterogenee che qualsiasi polemica e concorrenza sono impossibili, Germi rileva che « polemica e concorrenza potrebbero derivare unicamente dal tentativo del partito di imporre al sindacato un'ideologia e una politica che per natura al sindacato sono estranee ». Secondo Germi, coloro che sono rimasti nell'ANAC rappresentano « un gruppo di tendenza, ideologicamente ben definito, col quale non esiste nessun motivo di polemica. La loro associazione è perfettamente legittima, e, noi pensiamo, utile ». Gli autori rimasti nell'ANAC, si legge ancora nella lettera di Germi, potrebbero entrare a far parte dell'AACI, « cercando in questa la difesa dei comuni e generali interessi professionali ».

« Nell'ANAC, continua Germi, potrebbero comunque sempre continuare, come nel passato a dibattere, agitare e promuovere le particolari opinioni che a loro stanno a cuore ». « Noi speriamo che l'AACI — conclude Germi — possa creare una nuova atmosfera associativa tra gli autori del cinema italiano e che possa avviare a una ragionevole soluzione i numerosi problemi della nostra professione ».

I dieci migliori film dell'anno secondo Crowther

L'autorevole critico cinematografico americano Bosley Crowther ha pubblicato, nel *New York Times*, un articolo intitolato « i dieci migliori film dell'anno 1967 ». Secondo Crowther essi sono: *La guerra è finita* di Alain Resnais, *Elvira Madigan* di Joseph Snick, *Padre* dell'ungherese Istvan Szabe, *La caccia* dello spagnolo Carlos Saura, *A sangue freddo* di Richard Brooks, *Cool-Hand Luke* di Stuart Rosenberg, *The graduate* di Mike Nichols e il cecoslovacco *Treni strettamente controllati* di Bohumil Hrbal e di Jiri Menzel.

Henri Langlois è tornato alla Cinemathèque Française

I membri della cineteca francese riuniti in assemblea generale hanno deciso la notte scorsa, all'unanimità meno un voto, che la loro associazione « sarà gestita come un organismo privato, senza l'intervento organico dello Stato, e rinuncerà alla sovvenzione annuale ». Segretario generale è stato eletto il fondatore della cineteca, Henri Langlois.

Il Consiglio d'amministrazione della cineteca, del quale non fanno più parte i rappresentanti dello Stato, offrirà ai pubblici poteri tutta la collaborazione possibile per quanto riguarda la creazione di un organismo pubblico destinato alla conservazione dei film, sorta di cineteca statale che si affiancherà a quella « privata ».

Si chiude così « l'affare della cineteca » che in questi ultimi due mesi ha messo a rumore gli ambienti cinematografici del mondo intero. La crisi era cominciata il 9 febbraio, quando il ministero degli affari culturali aveva annunciato che le sovvenzioni statali sarebbero state subordinate a quel momento « ad indispensabili miglioramenti di gestione » ed in particolare alla sostituzione del direttore Henri Langlois con Pierre Barbin.

Il « siluramento » di Langlois, che era stato l'ideatore ed il creatore della cineteca, aveva suscitato violentissime reazioni sia in Francia che all'estero. Molti noti registi, tra i quali anche Roberto Rossellini e Michelangelo Antonioni, avevano vietato tra l'altro la proiezione dei loro film, affidati personalmente a Langlois, nel caso questi non fosse stato reintegrato nelle sue funzioni. La cineteca, che grazie a Langlois dispone attualmente di 60.000 pellicole, fu così chiusa per « inventario ». Manifestazioni dirette da noti registi si svolsero quindi per protestare contro il ministro degli affari culturali, André Malraux, considerato il principale responsabile dell'iniziativa.

Il governo, che probabilmente non si aspettava reazioni così violente, ha tenuto duro per circa due mesi poi, due giorni fa, ha fatto marcia indietro, ritirando i propri rappresentanti dal consiglio di amministrazione della cineteca che è diventata quindi un organismo privato e che ha potuto far « ritornare » Henri Langlois. Lo Stato ha abolito la sovvenzione annua, ma ha concesso alla cineteca privata l'uso di due sale a Parigi. Nello stesso tempo, esso ha deciso la creazione di un proprio « deposito » di film con compiti di conservazione analoghi a quelli della biblioteca nazionale per i libri.

Al « Mifed » le relazioni su « Cinema e TV »

Il commissario generale del Mifed, M.G. Franci, dopo aver ricevuto i delegati della federazione internazionale della stampa cinematografica (Fipresci), provenienti da 18 paesi e guidati dal dr. Piero Gadda Conti, presidente del gruppo milanese, ha insediato nella « sala Pontremoli » del Mifed i lavori del Convegno del Mifed, giunto alla sua diciassettesima edizione, nell'ambito del quale si è svolta la quinta « settimana » internazionale della critica cinematografica.

Ha quindi avuto luogo il dibattito sul tema « Cinema e televisione ». Il delegato italiano Lino Miccichè ha posto l'accento sulla necessità di indirizzare il fenomeno televisivo verso una funzione più spiccicatamente culturale. Occorre — ha detto Miccichè — evitare una « massificazione » della televisione e questo è anche il compito della critica cinematografica.

Il polacco Boleslaw Michalek ha invitato la critica cinematografica ad assumere un atteggiamento di stimolo nei confronti dei telefilm, cioè di quelle opere cinematografiche realizzate su misura per il mezzo televisivo, in quanto « non esiste una sostanziale differenza tra l'opera cinematografica e l'opera televisiva ».

La delegata inglese Joan Littlefield si è soffermata sull'opera di divulgazione culturale che svolge la « BBC » inglese, mentre il cecoslovacco Milan Polack ha riaffermato il concetto, già emerso dalle relazioni degli scorsi giorni, della complementarietà della critica cinematografica e televisiva.

Infine l'assemblea della Fipresci ha espresso il voto di poter continuare a svolgere i propri congressi annuali in seno al Mifed, ed ha dichiarato il

proprio intendimento di istituire prossimamente un « premio speciale Fipresci » in favore della produzione televisiva presentata nel quadro dei futuri Cineconvegni del Mifed.

Nell'ambito della manifestazione, si è svolta l'assemblea generale della Fipresci per la nomina del nuovo consigliere direttivo. Sono stati confermati Boleslaw Michalek (Polonia) presidente, Lino Micciché (Italia) vice presidente, Vinicio Beretta (Svizzera), segretario generale.

Una copia del « Prato di Bezhin » donata alla Cineteca Italiana

Una copia del film sovietico *Il prato di Bezhin* di S. M. Eisenstein è stata donata alla Cineteca Italiana. La notizia è stata data dalla giornalista sovietica Ludmila Pogosewa, direttrice della rivista *Iskusstvo Kino,* dopo un incontro con i dirigenti della cineteca. *Il prato di Bezhin* è attualmente in pubblica proiezione a Mosca dopo la condanna stalinista del 1938.

Convegno di studi al Mec per il cinema

« Le vie e i mezzi di una politica comune della cinematografia nel Mec »: questo l'argomento di un convegno di studi organizzato a Bruxelles, inaugurato con l'esposizione di Raymond Rifflet, capo di gabinetto del presidente della commissione del Mec, il quale ha sottolineato la gravità della crisi del cinema, che ha provocato serie difficoltà anche a importanti industrie connesse al cinema. Rifflet ha criticato la televisione, affermando che se la televisione non collaborerà col cinema, essa « finirà per segare il ramo sul quale è seduta ».

Il francese Claude Degand, relatore ufficiale, ha esortato i presenti (un centinaio di rappresentanti delle varie categorie cinematografiche dei sei paesi del Mec) a studiare attentamente alcune proposte miranti a realizzare una politica comune. Tali proposte includono un sistema europeo di garanzie finanziarie, un'unione dei sistemi di vendita all'estero, una base giuridica europea per la produzione e la distribuzione.

Ha poi parlato l'americano Thomas Guback, dell'Università dell'Illinois, il quale ha illustrato i vari sistemi di penetrazione del cinema americano in quello europeo, e i rischi che tale fenomeno può comportare per l'autonomia del cinema della comunità.

Inaugurato l'« ente promozionale » di produzione per il cinema tedesco

Ha comincaito in questi giorni la sua attività, a Berlino, un nuovo ente promozionale per la produzione cinematografia (« Filmforderungsanstalt ») nella Repubblica Federale. Compito di questa azione di autodifesa, basata su precisi impegni giuridici dell'economia cinematografica tedesca è di ripartire equamente, tra produzione cinematografica e cinematografi, le somme costituite dai dieci « Pfenning » che vengono versati dai cinematografi per ogni biglietto d'ingresso venduto.

Per l'anno 1968 si attende un'introito di 26.000.000 marchi, un terzo dei quali verrà restituito ai cinematografi per restauri ed innovazioni tecniche. Per la produzione cinematografica rimarrebbero, dunque, 17.000.000 marchi. Ogni film a soggetto tedesco che, nello spazio di due anni, fa re-

gistrare un incasso di almeno 500.000 marchi, riceve da questo ente promozionale una somma base di 150.000 marchi.

Opere di giovani registi tedeschi premiate ad un festival, come pure pellicole che ottengano la qualifica di « pregevoli » o « particolarmente pregevoli », basta che raggiungano nel medesimo periodo di tempo la somma di 300.000 marchi per ottenere lo stesso contributo. Su richiesta vengono compresi nei provvedimenti promozionali cortometraggi e film per bambini e la gioventù.

Riunione « stati generali cinema francese »

Gli « stati generali del cinema francese » si sono riuniti parecchie volte per discutere in merito alla ristrutturazione del Centro Nazionale di Cinematografia ed alla costituzione di un consiglio permanente composto da sessanta membri ed incaricato di promuovere il funzionamento di queste nuove strutture. Ai partecipanti all'assemblea sono stati letti diciassette « rapporti » elaborati da altrettante commissioni. Quello presentato da Luis Malle ha ottenuto molti consensi; la stessa sorte hanno avuto quello letto da Pierre Lhomme e l'altro elaborato dai registi Cournot, Albicocco e Lelouch. I « leaders » delle varie tendenze emerse nel corso dei dibattiti si sono riuniti nel tentativo di coordinare le rispettive idee in modo da raggiungere una sintesi valida delle varie proposte presentate. In tal modo, l'assemblea degli stati generali dovrebbe, nel corso di una seconda riunione, prevista per il 2 giugno approvare una sorta di testo unico.

Un progetto elaborato da Luis Malle afferma in particolare che, « per cancellare questo sistema di costrizioni che vizia sia il comportamento degli uomini, sia quello degli organismi preposti, quali siano specificamente, si impone la creazione di un settore pubblico privilegiato dell'attività cinematografica che entri, nella sua prima fase, in concorrenza con il settore privato », settore quest'ultimo che, nell'opinione di Malle, dovrebbe essere « sbarazzato di tutti quei meccanismi parassitari che lo frenano ».

Il rapporto di Malle, tra l'altro, prevede la soppressione del centro nazionale del cinema, la costituzione di un consiglio permanente degli stati generali, la creazione di un settore pubblico il quale, parallelamente al settore privato, produrrebbe un certo numero di film, con distribuzione assicurata da un organismo di promozione. Il progetto prevede inoltre la nazionalizzazione di alcune sale di proiezione ed una stretta collaborazione tra il cinema e la televisione.

È morta Fay Banter

È morta a Hollywood all'età di 74 anni l'attrice Fay Bainter, interprete di oltre 40 film, di spettacoli teatrali e di programmi televisivi. Nel 1938 vinse l'Oscar come migliore attrice non protagonista col film *Jezebel*. Le sue parti erano in genere quelle di una matura amica o parente, alla quale i giovani protagonisti partecipavano le proprie pene, nella sicurezza di trovare appoggio e comprensione.

È morto Albert Dekker

L'attore americano Albert Dekker di 62 anni, è stato trovato morto nella sua casa di Hollywood, l'8 maggio,

impiccato nel bagno. Era legato, ma la porta era chiusa dall'interno e la polizia ritiene che egli si sia suicidato. Dekker aveva lavorato molto in cinema e in teatro (celebre la sua interpretazione di *Morte di un commesso viaggiatore* a New York nel 1952), ma negli ultimi anni la sua attività si era andata rallentando. Aveva fatto parte, per un certo periodo, del parlamento della California, in rappresentanza della circoscrizione di Hollywood. Dekker era sposato e aveva tre figli.

È morta Dorothy Gish, attrice degli anni '20

La nota attrice cinematografica degli anni '20, Dorothy Gish, di 70 anni, è morta nella serata del 4 giugno a Rapallo, dove abitava da qualche anno. La Gish era stata recentemente ricoverata nella clinica « Villa Chiara » di Rapallo per una forma bronchiale. Anche la sorella Lilian, morta alcuni anni fa, era stata una famosa attrice cinematografica.

Morto l'attore Dan Duryea

Dan Duryea, uno dei più noti caratteristi del cinema americano, è morto all'età di 61 anni il 7 giugno. Duryea aveva cominciato a recitare a Broadway; poi si trasferì a Hollywood dove interpretò una sessantina di film, in massima parte in ruoli di briccone simpatico, fra i quali *Il volto della Fenice* e *Peyton Place*. Sposato con due figli, era rimasto vedovo lo scorso anno dopo trentasei anni di matrimonio. Da tempo lavorava intensamente alla televisione prendendo parte a molti *show* di successo. L'attore è stato stroncato da collasso cardiaco nella sua residenza di Hilltop.

Premiazione festival Oberhausen

La Cecoslovacchia, la Jugoslavia, il Belgio e gli Stati Uniti hanno vinto i principali premi al festival del cortometraggio di Oberhausen (Germania occidentale). Lo jugoslavo Zelimier Ljudi e il cecoslovacco Jan Spata si sono imposti « ex-aequo » nella categoria dei documentari, il cecoslovacco Juraj Jakubisko ha vinto nella categoria delle pellicole a soggetto, i belgi Grapjos e Robbe De Hert hanno vinto nei disegni animati e l'americano Scott Bartlett si è imposto nella sezione dei film sperimentali. Premi minori sono andati a pellicole francesi, polacche e inglesi.

Premio dei Colli per l'inchiesta filmata

Il Centro culturale estense comunica che dal 7 al 12 ottobre 1968 avrà luogo in Este il « Premio dei Colli » per l'inchiesta filmata, giunto alla nona edizione. L'importanza della manifestazione estense — secondo quanto affermano gli organizzatori — consiste soprattutto nella funzione di impegno civile, culturale e sociale che il film inchiesta vuole esercitare e nella ricerca sempre più profonda di una sua autonomia di espressione e di un linguaggio proprio. Anche per il 1968 al « Premio dei Colli » sarà affiancata una « tavola rotonda », convegno di studio sul film inchiesta, destinata ad approfondire il discorso iniziato gli scarsi anni sui problemi relativi al fenomeno dell'inchiesta: esigenza, questa, manifestata anche dagli autori e critici stranieri, nel dibattito generale dello scorso anno, che quest'anno avrà una più precisa formulazione. Una « sezione internazionale », riservata ad opere straniere, costituirà quest'anno la novità della rassegna. Il « Premio dei

Colli » intende così contribuire alla diffusione di problemi di società diverse che comunque coinvolgono tutti, in una corresponsabilità collettiva.

Oltre ai consueti premi destinati alle opere italiane in concorso, per la partecipazione delle opere straniere alla « sezione internazionale » saranno attribuiti dei premi attraverso un referendum tra i giornalisti accreditati alla rassegna. Con queste premesse il « Premio dei Colli » crede di poter assolvere ancora alla sua originaria funzione di mediazione culturale tra autori, pubblico e critica, contribuendo in giusta misura all'affermazione di una esperienza così congeniale alla società del nostro tempo.

Varato il calendario cinematografico della Biennale

È stato comunicato il calendario definitivo delle manifestazioni cinematografiche della Biennale di Venezia, il cui ordine è il seguente: XXIX Mostra internazionale d'arte cinematografica (25 agosto-7 settembre); VIII Mostra internazionale del film dell'arte (18-20 giugno); XX Mostra internazionale del film per ragazzi (18-24 agosto); XIX Mostra internazionale del film documentario (19-24 agosto); XIII Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico e televisivo (agosto-settembre); Retrospettiva cinematografica (25 agosto-7 settembre); Tavola rotonda dedicata a « I giovani autori e il cinema di contestazione »; Mostra di documenti visivi sul regista danese Carl Th. Dreyer (25 agosto-7 settembre); XIII Rassegna internazionale del film scientifico-didattico (Università di Padova, 10-16 novembre).

Il premio « Mifed per al TV » consegnato alla RAI-TV

I due « Gran premi Mifed "Perla" TV », costituiti da una perla del valore di circa due milioni di lire per la prima opera classificata, e da una perla del valore di un milione e mezzo di lire per la seconda, sono stati assegnati rispettivamente a *Vita di Caravaggio*, presentato dalla Radiotelevisione italiana, ed « ex aequo » a *Gramophon balet*, presentato dalla « Ceskoslovenska televizje » (Cecoslovacchia) e a *L'ile au tresor*, presentata dalla « Francon London Film Television » (Francia).

La giuria ha inoltre ritenuto meritevoli di una menzione speciale le opere *Czarna suknia*, presentata dalla Film Polski (Polonia), e *Ama* presentato dalla « Soviet TV » (URSS).

Assegnati premi « Accademia francese del cinema ».

L'Accademia francese del cinema, riunitasi sotto la presidenza di Georges Auric, ha assegnato le « Stelle di cristallo » per il 1968. Il gran premio dell'Accademia è stato conferito a *Playtime* di Jacques Tati, quello internazionale a *Shakespeare wallah* di James Ivory (India). Migliori attrici sono state giudicate Cathy Rosier per *Frank Costello faccia d'angelo* e Faye Dunaway per *Gangster story*, migliori attori Claude Rich per *Je t'aime, je t'aime* e Sidney Poitier per *La calda notte dell'ispettore Tibbs.*

Premiato a Hyeres « un nuovo Godard ».

La quarta edizione degli « Incontri del giovane cinema » di Hyeres si è conclusa il 28 aprile con l'assegnazione

dei premi alle migliori pellicole presentate durante la manifestazione. Il gran premio del lungometraggio è andato a *Marie pour memoire* del francese Philippe Garrel, mentre il Premio Khjlimer, per il migliore film straniero, è stato assegnato a *Il ne faut pas mourir pour ça* di Jean-Pierre Lefebvre (Canada) e il premio speciale della giuria a *Herostratus* di Don Levy (Gran Bretagna). Altri riconoscimenti sono stati assegnati a *Le proces de Carl Emmanuel Jung* di Marcel Hanoun (Francia) ed ai cortometraggi *Concerto pour un exil* di Desiré Ecaré (Costa d'Avorio), *Mère Martin* di Guy Chabanis (Francia) e *Audela de l'horizon* di Patrick Leconte (Francia).

La proclamazione dei risultati da parte di Michel Simon, che presiedeva la giuria, è stata accolta con una tempesta di urla e di fischi da parte del pubblico. Le proteste erano rivolte in particolare contro *Marie pour memoire*, che numerosi spettatori trovavano troppo astratto e noioso. Alcuni membri della giuria affermano invece che si tratta di un capolavoro e definiscono il regista Philippe Garrel « un nuovo Godard ».

I Globi d'oro 1968 a Monica Vitti, Gian Maria Volonté e Banditi a Milano.

Banditi a Milano di Carlo Lizzani, è stato giudicato dalla stampa estera in Italia come il miglior film italiano della stagione cinematografica 1967-68.

I « Globi d'oro » per il miglior attore e la migliore attrice protagonisti sono stati assegnati rispettivamente a Gian Maria Volonté, per le sue interpretazione in *A ciascuno il suo* di Elio Petri, *I sette fratelli Cervi* di Gianni Puccini, *Banditi a Milano* di Carlo Lizzani, ed a Monica Vitti per *Ti ho sposato per allegria* di Luciano Salce.

« In considerazione del fatto che la stagione cinematografica è stata principalmente caratterizzata dall'esordio clamoroso di nuovi autori ed attori », l'associazione della stampa estera ha ritenuto opportuno riservare uno speciale riconoscimento ai registi debuttanti ed agli attori ed attrici « rivelazioni dell'anno », intendendo con ciò assolvere anche una funzione di stimolo nella ricerca di nuovi ingegni e di nuove forme di espressione.

I riconoscimenti al miglior regista debuttante, al miglior attore ed alla migliore attrice « rivelazioni dell'anno », hanno premiato Roberto Faenza e Lino Capolicchio, regista e protagonista maschile di *Escalation*, e Graziella Granata protagonista femminile de *La ragazza del bersagliere* di Alessandro Blasetti.

Oltre 170 sono i soci della stampa estera che, in rappresentanza di 40 paesi, annualmente assegnano mediante referendum i loro « Globi d'oro » al cinema italiano.

(*a cura di Nediv, dal « Notiziario Cinematografico Ansa » e da altre fonti*)

Vol. III (tomo I e tomo II): SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Panorami delle varie cinematografie - Correnti e generi - Analisi comparate: film e testo letterario - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi strutturali dei più importanti film dell'epoca e del passato - Recensioni.

Saggi e critiche sono di J. Comin, E. Cecchi, G. Viazzi, U. Casiraghi, R. Paolella, L. Bianconi, F. Pasinetti, A. Pietrangeli, D. Purificato, P. P. Trompeo, L. Chiarini, U. Barbaro, M. Praz, R. May, G. Paolucci, G. Puccini, E. Fulchignoni, F. Pertile, E. Cancellieri, V. Bonajuto, G. Usellini, G. Guerrasio, R. Mariani, V. Bartoccioni, G. Tucci, V. Marinucci, U. De Franciscis, M. Verdone, A. Magli, W. Dirani, G. De Santis, M. Antonioni, V. N. Novarese, A. Valente, R. Assunto, M. Mida, ecc.

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: *La kermesse héroïque, Un chien andalou, Ettore Fieramosca, Via delle Cinque Lune, Gelosia.*

Sceneggiature desunte dal montaggio: *L'histoire d'un Pierrot, I proscritti, Variété, A nous la liberté.*

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 e saggi di sceneggiature italiane dell'epoca *(Scipione l'Africano, La peccatrice, Piccolo mondo antico, Addio giovinezza, Alfa Tau, Bengasi, La bella addormentata).*

In « Appendice » due « spunti per film » di Michelangelo Antonioni e Mario Praz.

Vol. V: INDICI

Repertorio dei titoli di film e nomi di registi citati nei quattro volumi.

Ogni volume, di circa 800 pagg. (per complessive 4204 pagg.) e di formato 13,7×23, è rilegato in tela con sopracoperta. Costo dell'intera opera (indivisibile) L. 40.000

ROMA - EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Editoriale

Prende il via con questo fascicolo un nuovo ciclo di « Bianco e Nero »: *nuovo innanzitutto perché la rivista uscirà bimestralmente, per essere puntuale all'appuntamento coi propri lettori in una informazione il più possibile aggiornata e esauriente; nuovo perché essa allarga i propri interessi, per la prima volta, oltre al cinema — di cui* « Bianco e Nero » *si è occupata sin dalla fondazione, nel 1937 —, al teatro di prosa e al teatro lirico e, come già finora, alla televisione.*

Il cinema conserverà una posizione di primo piano, negli interessi di « Bianco e Nero », *ma l'apertura delle pagine della rivista anche alle altre tematiche significa prendere concreta coscienza dei rapporti sempre più stretti e intercomunicanti fra le varie forme dello spettacolo, rapporti di idee, di tecniche e — non in ultimo — di uomini.*

Restando fedele alla tradizione, la tradizione di approfondimento e di cura culturale degli anni più fertili della propria storia trentennale, la tradizione dei propri legami con gli studiosi di tutto il mondo, « Bianco e Nero » *si innesta direttamente nella realtà degli anni che stiamo vivendo, volendo esserne testimone sereno ma nello stesso tempo vivo e diretto, partecipe delle riflessioni e insieme dei fermenti cui l'attualità conduce chi in essa si esprime, come gli autori e gli uomini di spettacolo.*

Ai redattori e ai collaboratori vecchi e nuovi va il nostro ringraziamento e il nostro saluto, a tutti i lettori la nostra fiducia in uno scambio di opinioni e di esperienze che, ne siamo certi, non potrà che essere fertile di reciproco arricchimento culturale e spirituale.

FLORIS L. AMMANNATI

Cannes 1968: un festival non maggiorenne

di GIACOMO GAMBETTI

Credo sia davvero la prima volta che una manifestazione cinematografica internazionale viene interrotta e chiusa a metà del proprio svolgimento: è accaduto al XXI Festival di Cannes. Un festival che non è riuscito a diventare maggiorenne, che ha creduto di poter fare a meno d adeguarsi ai tempi, alla storia, alla cultura, restando immobile, nelle linee della sua scelta, dal 1948 a oggi. Ma sarebbe stato davvero impossibile, per la macchina organizzativa del Festival di Cannes, andare avanti quando tutta la vita quotidiana francese era rivoluzionata da complesse vicende sociali e politiche.

L'inaugurazione con *Via col vento* — anzi un *Via col vento* allargato ai 70 mm., musicato a tutto fiato col sonoro stereofonico — è stata del resto una scelta ragionata e responsabile — o « irresponsabile » —, l'indicazione di un cinema che interessa ormai soltanto alla Hollywood tradizionale e superata, di uno spettacolo che ha sempre avuto in Cannes la propria tribuna commerciale e turistica; e una scelta che più intempestiva e anacronistica non avrebbe potuto essere, che si è ritorta come una boomerang immediato e esplicito nel giudizio sul festival, sul festival che non poteva non morire, cominciato com'era con un rudere di tempi definitivamente superati nel cinema, nella storia, nella cultura.

Il sabato 18 maggio, quando i critici e il pubblico erano già tutti in sala, per la proiezione delle 10,45, proiezione che stranamente non cominciava, l'altoparlante annunciò che per ragioni tecniche l'inizio era spostato alle 12,30: si trattava di *Pippermint frappé* di Carlos Saura, il film che non aveva potuto essere presentato il lunedì 13, il giorno dello sciopero generale. Ma *Pippermint frappé* era destinato a non uscire, sullo schermo del palazzo del festival. Dalla sala

Cocteau, dov'era riunito, il comitato d'iniziativa per la Cinémathèque Française, poco dopo, cogliendo l'occasione del dibattito sul caso Langlois, lanciò aspre e giustificate proteste contro il proseguimento del festival, in quel momento di contese nazionali, di scioperi, di violente manifestazioni parigine. E Godard, Truffaut, gli altri, poco prima di mezzogiorno si riversarono nella sala grande, salirono il palcoscenico e proclamarono la propria solidarietà con gli scioperanti che, dopo i moti della Sorbona, andavano estendendo a macchia d'olio la propria azione in tutta la Francia. Occorre dire che fra i primi a essere d'accordo furono alcuni giornalisti e critici italiani di varie correnti ideologiche, che appoggiarono l'iniziativa con totale adesione. Poi le acque si intorbidirono un poco, perché gli spettatori in vacanza volevano a tutti i costi la proiezione, indipendentemente da qualsiasi discussione, giudizio, ipotesi, opportunità. Il microfono era libero, a portata di chiunque, sul palcoscenico, volesse parlare pro o contro la decisione che si stava prendendo. Qualcuno andò, parlò di prestigio internazionale, di dignità offesa, di « che figura facciamo con chi è venuto da lontano ».

Ma intanto le cose andavano avanti nell'unico senso possibile: produttori e registi ritiravano i propri film, anche se a un certo punto il signor Favre Le Bret diede ordine di cominciare la proiezione di quello stesso *Pippermint frappé* che il regista Saura e la protagonista Geraldine Chaplin avevano poco prima, pubblicamente, tolto dalla competizione: il sipario dello schermo fu tenuto chiuso da registi e da critici, e dallo stesso Saura, e le luci, dopo l'infelice tentativo, si riaccesero del tutto. Fra i film non ritirati, in quel momento cruciale del sabato, era il sovietico *Anna Karenina*, e la cosa apprave un po' grottesca. Fu tutto. Il direttore andò una prima volta sul palcoscenico, disse che era chiaro, « ufficialmente » il festival non c'era più, ma valeva la pena non proiettare i film che erano già lì? Tentò la carta del momento: e i giovani registi che aspettavano ansiosi il responso di Cannes? Samperi, uno dei giovani, aveva già, per parte sua, annunciato il ritiro di *Grazie zia*. La direzione e il consiglio d'amministrazione del festival mettevano a disposizione tutte le proprie attrezzature per il proseguimento « ufficioso » della manifestazione: e su questa offerta tentò di gettarsi la « settimana della critica », non pensando, oltre al resto, che sarebbe stato un ben strano sciopero di solidarietà quello di operatori, giornalisti, ecc. destinati a lavorare, sia pure « ufficiosamente », all'interno delle strutture abilmente offerte dal festival di Cannes. Alcuni membri

della giuria diedero le dimissioni. Prevalse infine, sul mezzogiorno della domenica, l'unica decisione possibile, annunciata da Favre Le Bret ancora sul palcoscenico: la chiusura. Del resto gli scioperi ferroviari e aerei e le annunciate sospensioni dal lavoro in altri centri vitali della vita nazionale, posta, telegrafi, telefoni, banche, spingevano chiunque ad almeno tentare la partenza.

Apertosi con un film di trent'anni fa di impossibile e sgradevole riproposta, il festival si è sospeso dopo un film di oggi quasi altrettanto vecchio, tre episodi di Edgar Allan Poe diretti da Vadim, Malle, Fellini, *Histoires extraordinaires*. Meglio ignorare il melodramma privo di spirito, di brio, di originalità dell'episodio di Vadim, e lo stile sciatto e impersonale di Malle: il brano di Fellini, molto bello, molto originale, personale, importante, critico nella prima parte, scade poi grandemente di tono nella seconda, dapprima sul piano del gusto, poi su quello dello stile, del ritmo, del significato; Fellini non sa concludere, non riesce a essere conseguente con la propria ispirazione. E tutto il film va a rotoli.

Ma quanti sono i film che rimangono, nel quadro incompleto del festival di Cannes 1968? Uno su tutti, *Csillagosok, Katonak* di Miklos Jancso, forse il maggiore regista ungherese di oggi, certamente uno degli autori più autorevoli del cinema contemporaneo. Un film, infatti, rivelatore di una personalità sicurissima nello stile e nei significati, film di una contemporaneità sottolineata — non discussa — dall'ambientazione 1918, che ripropone in tutta la sua drammaticità il problema della guerra e dell'umanità, della comprensione e della libera convivenza fra le genti.

O slavnosti a hostech di Jan Nemec (Cecoslovacchia) era molto atteso per le ragioni di polemica politica che hanno accompagnato il film dal 1966, l'anno della sua realizzazione, fino a oggi. Dispiaciuto ai gerarchi cecoslovacchi su cui spietatamente ironizza, il film è uscito oggi, dai confini, in seguito agli avvenimenti che hanno modificato le strutture politiche di quel Paese. Composto in uno stile serrato, in un'atmosfera non a caso kafkiana e amaramente grottesca, il film non va forse avanti con la stessa profondità, al di là dei pregi della denuncia morale, della compostezza silistica: ma la sua dimensione è tutta e validissima nelle allusioni e nell'acuta penetrazione dei caratteri e delle psicologie. Il che non accade, per esempio, a *Hori, ma panenko* del cecoslovacco Milos Forman che, se somiglia all'altro film nell'impostare un discorso critico a chiave sulle colpe e i difetti del regime ceco-stalinista, è assai più furbastro e preten-

zioso, meno necessario e ispirato nel racconto, limitandosi in sostanza, allusioni o no, a una modesta, ammiccante commedia di costume.

Quasi del tutto deludenti, salve alcune buone intenzioni e alcuni bei colori, i film inglesi, un film jugoslavo più ricco di buona volontà che di importanti risultati è *Mali vojnici* di Bato Gencic, generoso tentativo di dare per concluso il discorso sull'ultima guerra, proponendo perfino una riconciliazione con gli eredi innocenti dei nazisti nemici. Lacunoso e ingenuo, non privo di ambiguità, Gencic non convince, in sostanza, anche se il suo film è animato da un positivo senso di ricerca di valori spirituali, da una appassionata ansia di opposizione all'uso delle armi. Il polacco *Zywot Mateusza* di Witold Leszczynski, che ricorda un poco *Salto*, visto a Venezia alcuni anni fa, rimane sul piano di una evasione fantasticamente ricercata e sognata anziché raggiungere quello della compiutezza espressiva: anche la suddivisione in « quadri » va a scapito della fusione ideologica e stilistica del film, e non contribuisce a dargli forza di persuasione. *Yabu no naka no kuroneko* di Kaneto Shindo rappresentava il Giappone. È sempre difficile giudicare un film giapponese, specie un film giapponese in costume, uno di quelli ambientati nel lontano medioevo, e *Kuroneko* non fa eccezione, anzi. Per quanto so, posso dire che è evidente, anche qui, come in altri film di Shindo, la riprovazione della violenza e della guerra, e soprattutto della violenza e delle corruzioni che la guerra e l'odio recano implicitamente con sé: se non che, a meno che non mi sfuggano importanti e riposti significati, e tenuto conto che la mia sensibilità di spettatore è ovviamente diversa da quella di un giapponese, per educazione, cultura, tradizioni, vedo nel film di Shindo una compiacenza per il macabro e per la necrofilia che inficiano, a mio parere, anche la purezza del messaggio morale.

Rimangono i due film italiani, *Grazie zia* di Salvatore Samperi, l'esordiente giovanissimo arrivato di colpo dalla produzione privata e garibaldina di Enzo Doria alla distribuzione Cineriz e alla ribalta di una costa azzurra... almeno in partenza; e *Seduto alla sua destra* di Valerio Zurlini, all'inizio non più che un episodio di un film a più mani tuttora inedito, poi aumentato di dimensioni e di responsabilità fino ad assumere vesti autonome. *Grazie zia* è stato ingiustamente considerato in funzione per lo più de *I pugni in tasca* e in rapporto a quello, per alcune assonanze esteriori. Samperi è invece un autore assai diverso da Bellocchio, un autore che dai riferimenti autobiografici passa senza vie traverse alla cronaca politica attuale, e che ha in sé anche la forza di un discorso autonomo di pura fantasia

creativa. *Grazie zia* è un film contradditorio e incerto contenutisticamente e stilisticamente, che lascia alla fine non poca delusione: ma è un film vivo, ricco di idee, e i suoi errori e difetti sono errori e difetti di un giovane all'esordio, che non sa selezionare e chiarire a se stesso la propria cultura e le proprie necessità narrative. Almeno due linee sono presenti nel film: quella critica e politica della prima parte, quella narrativa e decadente della seconda. La prima è la più chiara ma anche la più superficiale e debole stilisticamente, per quanto significativa e importante nelle idee che a Samperi, legittimamente, preme manifestare; l'origine e lo spunto di tali idee è tuttavia occasionale e risale a una linea autobiografica che non ha, malgrado i propositi dell'autore, quel peso che dovrebbe per sostenere il piano « pubblico » e politico del film. La seconda parte del film abbandona completamente o quasi il tema politico della denuncia della debolezza e del superamento della classe borghese e dell'indifferenza degli uomini d'oggi di fronte ai temi di una rivoluzone vicina o lontana, ma in atto, per scegliere il racconto di un rapporto sensuale e amoroso impossibile, fra il nipote che si finge paralitico (la finzione è nell'interpretazione « autentica » del regista, Alvise è malato semmai di nevrosi) e la bella zia Lea. E in questa scelta forse istintiva e non razionale ma di certo congeniale al temperamento dell'autore, in questi brani il film è compatto e maturo, in una spirale sgradevolmente morbosa, ma sempre più inevitabile e tragica. Ecco, la differenza con *I pugni in tasca*, tanto per rimanere al raffronto d'attualità, è qui, e non è poca: nell'essere il film di Bellocchio più riuscito, in sé, nella sua unità, ma meno svincolato dall'autobiografia e meno avviato sulla linea del ritratto esistenzialista che invece Samperi sa comporre, anche se probabilmente non lo voleva — o non lo sapeva — con grande maturità; il fatto che Lou Castel sia il protagonista (efficace) di entrambi i film è del tutto marginale, e il resto non conta.

Seduto alla sua destra vuole reinventare in chiave contemporanea una pagina del Vangelo, tentativo condotto con passione e con predeterminata volontà, se non tentativo ispirato. Ecco, la volontà è — sul piano dello stile e dei risultati — troppe volte palese e dichiarata (all'inizio, poi nella morte di Lalubi, per esempio), troppo esplicitamente applicata dall'esterno, così che la notevole forza psicologica che Zurlini ha messo in evidenza nei suoi film migliori — *Estate violenta, La ragazza con la valigia, Cronaca familiare* — è *applicata,* qui, con una faticosa sovrapposizione. Desidero sottolineare tuttavia la nobiltà dell'intento morale e spettacolare del regista, e l'uso genuino

che egli ha fatto della rappresentazione della violenza: mostrare criticamente e denunciare la violenza non è essere violenti; sottolineare drammaticamente al pubblico la violenza che nel mondo si scatena sui concetti stessi di libertà e di giustizia, mentre guerre e sciagure e delitti insanguinano il mondo, è un modo palpitante e drammatico di essere contro la violenza, di mettere ogni spettatore, ogni uomo, di fronte alle proprie responsabilità; il confronto di questa « violenza » col sadismo gratuito di tanti film italiani e stranieri, di ogni genere, mette in evidenza dove sia la mala fede e dove il rifiuto della denuncia della dura realtà di oggi.

Di tutti i film presentati a Cannes il lettore troverà di seguito una piccola antologia di pareri critici, interessante confronto di idee e di scelte. Fra i film che *avrebbero dovuto* essere proiettati al festival ci sarebbe stato un capolavoro? C'era *Rozmarne leto* di Menzel, che ha poi vinto — non senza discussioni — il festival di Karlovy Vary, e che ancora non conosco; un film di Resnais, *Je t'aime, je t'aime*, il farncese *Les gauloises bleues* e il tedesco *Das Schloss*. Li incontreremo, certamente, se non nell'elegante confezione di un festival o di una mostra, nelle proiezioni di tutti i giorni: e vedremo che cosa Cannes 1968, che non è riuscito a essere maggiorenne, sarebbe forse potuto essere.

Cannes 1968: i film

CHARLIE BUBBLES di Albert Finney

Trama:

È la storia di uno scrittore ancora giovane, già ricco e famoso, ma precocemente intristito. Egli incontra un amico, meno fortunato e, indossati abiti plebei, cerca di rivivere insieme con lui le antiche notti di baldoria. Poi se ne va nel nord dell'Inghilterra, per visitare la moglie, dalla quale è separato, e il figlioletto: con la prima battibecca, con il secondo non lega, nonostante lo conduca allo stadio a vedere una partita di calcio. Nel frattempo c'è stato un interludio erotico: la segretaria di Charlie, ragazza spigliata e con ambizioni intellettuali, gli si è messa per qualche ora nel letto. Alla fine del film il nostro personaggio, sempre più solo e depresso, si innalza in cielo a bordo di una mongolfiera. Gesto forse simbolico liberatorio, ma che a noi è parso di estrema vaghezza. (Aggeo Savioli - *L'Unità*, 12-V-68)

Giudizi:

Echi antonioniani e felliniani affiorano curiosamente in questo film intelligente e sottile, pieno di finezze e humor, *molto unitario dal punto di vista della scrittura, anche se qua e là appesantito da qualche insistenza, da qualche lentezza di ritmo, nel difficile sforzo cui tende l'autore di far aderire la forma a quel senso di stanchezza, di distacco, d'insofferenza verso il mondo circostante, che è proprio del personaggio. Un po' facile, forse, un po' banale risulta l'epilogo: ma si sa che l'epilogo rappresenta spesso il punto debole di questi film che in realtà non dovrebbero averlo, poiché sono lo specchio di crisi che evidentemente continuano. Accanto all'eccellente protagonista, recitano con ammirevole bravura Billie Whitelaw, un'attrice proveniente dal teatro, che imprime la forza di un carattere alla figura della moglie, Colin Blakely nel ruolo dell'amico scrittore e Liza Minnelli, la figlia dell'ex « stella » Judy Garland e del regista Vincente Minnelli, nella parte della giovane segretaria. (Dario Zanelli -* Il Resto del Carlino, *12-V-68)*

La nota del film è una sola, lo scoramento dell'uomo cui non riesce di ritrovarsi in mezzo a una società che lo ha già classificato; ma sotto il grigiore dell'assunto, il film distende vivi colori, situazioni argute, e gags vere e proprie

(la parrucca che si stacca dalla compagna di letto, producendo un doppio stimolo). Non mancano punti morti e oscurità obbligatorie; ma nel complesso il film e soprattutto il ritratto solleticano l'intelligenza dello spettatore. Sarà distribuito in Italia col titolo, un po' ambizioso, L'errore di vivere. *Si è detto della egregia condotta dell'attore, che si vieta la menoma sbavatura. Degna di lui l'ottima Billie Whitelaw (la moglie). (Leo Pestelli -* La Stampa, *12-V-68)*

Scritto da Shelagh Delaney (l'autrice di Sapore di miele*),* Charlie Bubbles *è una pallida ombra del* Free cinema *inglese di un tempo: la « rabbia » di ieri si è convertita in querimonia sentimentale, anche se qualche particolare punge: l'ambiente del club rispettabilissimo, dove Charlie e il suo amico si fanno scherzi degni delle vecchie comiche, la televisione a circuito chiuso, che permette di controllare tutte le stanze della sua lussuosa dimora. All'attivo, comunque, la recitazione: da attore di qualità, Finney l'ha ben curata in sé e negli altri, scegliendo interpreti assai giusti per le numerose figure di contorno. Si fa notare, tra le altre, la faccetta buffa e provocante di Liza Minnelli, figlia del regista Vincente Minnelli e dell'attrice-cantante Judy Garland (cui somiglia non poco). (Aggeo Savioli -* L'Unità, *12-V-68)*

Non si può certo dire che Charlie Bubbles *sia un film emozionante. Al film, come al suo protagonista, manca una spina dorsale, intorno alla quale assumere forma e dimensioni definite. Tuttavia esso non è privo di umori, di fermenti, d'interessanti punti interrogativi. Diverse notazioni lo rendono psicologicamente assai valido, apparentandolo di tanto in tanto con il più recente Antonioni. (Guglielmo Biraghi -* Il Messaggero, *12-V-68)*

Se nella prima parte, sulla scia di Harold Pinter, Albert Finney, come regista e come protagonista trova annotazioni felici per esprimere la solitudine dello scrittore integrato, via via i luoghi comuni sentimentalistici appiattiscono l'analisi e anche la recitazione dell'attore, che appare piuttosto convenzionale. (Aldo Scagnetti - Paese Sera, *12-V-68)*

La opericciola è un gioco d'attore (Finney è bravo a interpretare il personaggio della sua immaginazione), inutile e gratuito, meno certi pezzetti di bravura che galleggiano come crostini dorati in un brodo anemico. (Pietro Bianchi - Il Giorno, *12-V-68)*

Il finale, allegorico e vagamente liricheggiante, è forse la sola cosa debole di tutto il film. Il resto, invece, convince sempre, e senza riserve, per quel clima di intimo dolore, di disfacimento segreto, di quasi fatalistico abbandono che circonda il personaggio, e per il modo schiettissimo, autentico, vero, con cui Finney è giunto a esprimerlo. Finney, non c'è dubbio, è uno che sa « vedere », che si accorge esattamente del mondo attorno a lui, degli uomini, delle cose; ed è uno che, nel farceli poi rivedere, riesce a darsi uno stile di salda qualità, asciutto, rigoroso, senza una sbavatura, senza mai un inutile compiacimento.

I pochi dialoghi, le avarissime confessioni dei personaggi, i loro essere sempre ed ostinatamente oggettivi, gli consentono ad ogni passo di scrivere pagine tutte immediate e scattanti. In quello che vedi, anche se semplicissimo, disadorno, in apparenza addirittura comune, c'è sempre motivo di altre scoperte, l'avvio ad una infinità di dettagli allusivi, di precisazioni psicologiche esattissime quasi matematiche. (Gian Luigi Rondi - Il Tempo, *12-V-68)*

CSILLAGOSOK, KATONKÁk di Miklós Jancsó

Trama:

Rossi e bianchi di Jancsò, che ha 47 anni ma lavora nel cinema da soli dieci anni, è una coproduzione ungaro-sovietica ed è ambientata nell'Unione Sovietica un anno dopo la Rivoluzione d'Ottobre, quando la guerra civile è agli inizi e le guardie bianche sono dovunque all'offensiva. Truppe cosacche, come nell'*Armata a cavallo* di Babel, cui evidentemente il regista s'è ispirato, inseguono i rossi tra gli infiniti spazi della pianura assolata. E tra i rossi combattono uomini d'altre nazionalità, ex prigionieri che in nome dell'internazionalismo si sono uniti ai rivoluzionari, tra cui degli ungheresi. È una guerra di poveri, quella combattuta dai rossi, affamati di camicie, di stivali, di armi.

In un monastero abbandonato, attorno ad un valoroso ungherese, alcuni uomini stanno per giustiziare dei bianchi. Ma la situazione favorevole presto si capovolge. Arrivano i bianchi, guidati da elegantissimi ufficiali zaristi. L'ungherese si suicida e i soldati vengono divisi in due gruppi, i russi da un lato e gli stranieri dall'altro. La carneficina ha inizio, sadica e implacabile. Gli stranieri vengono lasciati fuggire e i russi vengono cacciati in vicoli ciechi e uccisi come animali in trappola. Le truppe bianche inseguono gli stranieri; una contadina tenta di nasconderne uno, il quale viene ucciso da un cosacco, a sua volta fucilato da un ufficiale zarista, estremamente corretto, per aver tentato di violentare la donna.

Alcuni soldati rossi si rifugiano in un ospedale di campagna, aiutati da un'infermiera a dissimularsi tra i feriti. Nella zona controllata dai bianchi una sorta di complicità s'instaura tra i rivoluzionari e le infermiere, essendo tutti alla mercè delle guardie bianche e non volendo in fondo al cuore le donne collaborare con queste ultime. Un ufficiale dei bianchi, silenzioso e nevrotico, ha come unico scopo pescare tra i convalescenti i rossi e non è neppure distratto dal suo fine da una mascherata organizzata da un suo collega, il quale fa vestire le infermiere con vestiti d'un tempo e fa loro danzare il valzer nel bosco.

Un'infermiera polacca, che simpatizza per i bianchi, ma che finisce per innamorarsi di un rosso, tenta di salvarlo denudandosi nel fiume, ma il giovane viene ucciso e la ragazza denuncia gli altri rossi.

La caccia all'uomo ricomincia, spietata. Ma la situazione torna a capovolgersi: un'unità rossa investe l'ospedale di campagna, l'ufficiale zarista viene ucciso e anche l'infermiera, per tradimento. Il capo del distaccamento rivoluzionario neppure lui è uno stinco di santo, ma non organizza carneficine. Preferisce false esecuzioni, sparando in aria e offrendo uniformi ai bianchi e un fucile. Il gruppo rivoluzionario, cantando in russo e in ungherese la Marsigliese, si avvia verso il campo bianco, tentando di rompere l'accerchiamento. Tutto

l'orizzonte è sbarrato dalla linea delle truppe bianche. Quando altri rossi sopraggiungono, sul luogo troveranno solo armi piantate a terra. (Aldo Scagnetti - *Paese Sera*, 12-V-68)

Giudizi:

Il senso del bel film di Jancso, tutto riassunto nel continuo ribaltamento delle situazioni (i « bianchi » e i « rossi » si danno il cambio in atroci azioni di rappresaglia, quasi ripetendo gesti e parole), sta appunto in quell'assurdo rapporto fra l'ordine geometrico e razionale dei passi di marcia, del movimento squadrato dei plotoni, dei gelidi comandi, e da una parte le stragi, i veri e propri safari e tiri al bersaglio in cui cadono senza grida i soldati o i prigionieri, dall'altra le ossessioni cui conduce la guerra. Per cui gli ufficiali « bianchi », a un certo momento, costringono delle infermiere che hanno soccorso anche i « rossi », a vestirsi da sera e a danzare un valzer nel bosco.

Una scena, quest'ultima, che bene caratterizza il plastico nervosismo dello stile di Jancso: un assumere la realtà nelle sue tensioni formali più che psicologiche (di qui l'inevitabile rischio calligrafico e la carenza di sviluppo drammatico), e un glaciale astrarre uomini e cose dal senso storico per collocarli in un universo in cui non contano le ideologie ma i dadi della sorte.

Si capisce perché a Budapest il film abbia sollevato tante proteste fra gli ortodossi (Darvas, il presidente degli scrittori, l'ha accusato di « cinismo antiumanistico »). Autori come Janscò, imbevuti di disperazione esistenziale, non sono facilmente governabili dagli ottimisti del partito. D'altro lato soltanto la necessità della cautela può giustificare gli argomenti addotti dai pubblici difensori di Jancsò: che la violenza dei « bianchi » era il prodotto d'una civiltà reazionaria e invece quella dei « rossi » scaturiva dall'istintiva ira popolare. Questo il film non lo dice (e Jancso, alla conferenza-stampa di oggi, ha considerato un complimento la protesta di una spettatrice: che non si distinguano i soldati dello zar da quelli dell'armata rossa).

L'opera risulta piuttosto la sublimazione del genere « western », dove nessuno sa più chi siano i « nostri » e se convenga salutarne festosi l'arrivo, perché ogni partecipazione sentimentale è rifiutata in nome d'una desolata resa al labirinto del destino. Tuttavia con qualche riserva mentale: in Rossi e bianchi *Jancso costringe troppo spesso uomini e donne a spogliarsi, a mostrarsi come Dio li ha fatti, per non coltivare il sospetto che anche questo intelligente regista conceda al gusto del cinema mondano qualcosa di più di quanto vorrebbe il suo rigore di artista. (Giovanni Grazzini -* Corriere della Sera, *12-V-68)*

Jancso viene dalle arti figurative. Ci sono influenze molteplici nel suo bel film, dell'Eisenstein della Congiura dei boiardi *al Visconti di* Senso. *Ma più che di influenze è bene parlare di una parentela culturale; perché la poetica di Jancsò, che definiremmo la pietà della storia, è un patrimonio tutto suo, che sarebbe iniquo, visto che si tratta di valori spirituali, fargli dividere con altri.* I rossi e i bianchi *è teso a mostrare un momento lirico-epico (perciò tutto da salvare) della recente storia patria. Il regista lo esprime esaltando le virtù della gente ungherese.*

In uno dei suoi primi film, La mia strada, *raffigurandosi giovane al tempo dell'occupazione russa (Jancso è del 1921...) il regista dimostrò la*

resistenza dei vecchi miti e il difficile, faticoso affiorare delle nuove ragioni: ne I senza speranza *il focoso temperamento etnico sfociava in un massacro. Ne* I rossi e i bianchi *c'è ancora un massacro ma riscattato dall'albeggiare di età meno rischiose per la dignità dell'uomo.*

Racchiuso in geloso isolamento in una terra aperta alle incursioni di popoli alieni, l'intellettuale magiaro seppe talvolta intravedere la complessità della situazione etico-politica (si ricordino le contraddizioni di Lukacs), e troppo spesso si rifugiò in sorridenti sogni d'evasione (il teatro di Molnar). Dopo gli avvenimenti della rivoluzione e repressione di Budapest, sembra venuto il momento della presa di coscienza. I rossi e i bianchi *è un salto nel passato per cogliere meditate speranze per il presente.*

Regista, come si è detto, lirico-epico, Jancso ha costruito un film solido, dal soffitto possente, infiorandolo di momenti autonomi di struggente poesia visiva. Né dimentica le donne: che sempre, nei suoi film, vogliono conquistare la libertà ma ricadono nella umiliante situazione di oggetto (ecco il significato delle sue prigioniere ignude) per il « riposo del guerriero ». Concludendo, sembra difficile che uno dei premi maggiori della Croisette possa sfuggire a questo singolare regista. (Pietro Bianchi - Il Giorno, *12-V-68)*

Lo stile è quello ormai tipico e personalissimo di Miklós Jancsó: spoglio, scabro, severo, privo di qualsiasi lenocinio. I significati non sono mai sovrapposti alle immagini, ma perfettamente assorbiti all'interno di esse: i gesti feroci le autentiche efferatezze delle guardie bianche hanno una cadenza normale, persino formalmente « corretta », quasi elegante: è gente che vive e agisce, ormai, nella dimensione dell'assurdo, ma come senza rendersene conto. Il nero delle loro divise impeccabili fa contrasto con il bianco delle camicie o dei torsi nudi degli avversari bolscevichi; e questa sigla figurativa, resa a meraviglia dalla fotografia (in bianco e nero, appunto, su schermo largo), si esalta nella stupenda, solenne sequenza dello scontro finale, visto in campo lunghissimo, quasi per evitare ogni violenza alla sensibilità degli spettatori. (Aggeo Savioli - L'Unità, *12-V-68)*

Miklós Jancsó — un quarantasettenne di sicuro talento —, che già si era segnalato un paio di anni or sono, sempre a Cannes, con un film di ambiente risorgimentale, I senza speranza *— ha diretto la vicenda con polso fermo, imprimendole un robusto piglio epico. Particolarmente incisivo si mostra nella parte iniziale del racconto, là dove descrive con scabri e vigorosi accenti la cattura di un grosso reparto di rivoluzionari da parte delle « guardie bianche », collocandola entro il gelido, allucinante scenario di un vecchio villaggio abbandonato, di un'enorme caserma dalle rigide architetture neoclassiche e dalle corti invase dalla gramigna: immergendola cioè in un clima spento, per suggerire così, con linguaggio tipicamente cinematografico, un giudizio storico su questi soldati zaristi, tutti rivolti alla difesa d'ideali ormai tramontati e spenti.*

Giudizio severo certo, ma temprato da un sentimento di umanità che è una delle note più autentiche del regista ungherese insieme con l'ampiezza del respiro narrativo, la capacità di evocare momenti di drammatica tensione, il gusto figurativo dei movimenti di massa « sposati » al paesaggio (e resi con

plastica evidenza dalla bella fotografia in bianco e nero, che porta la firma di Tamas Somlo). (Dario Zanelli - Il Resto del Carlino, *12-V-68)*

Il regista è sedotto, e molto spesso il pubblico con lui, non dal significato storico degli avvenimenti, ma dalla bellezza dei quadri, dalla sapienza delle inquadrature e dei movimenti; il lievito lirico che Jancsó vuol togliere da quell'aspra materia, lo porta talvolta a sforzare la stessa logica della crudeltà, come nella scena, peraltro vaghissima di per sé, delle infermiere « bianche » sospettate di tenerezza per i « rossi », fatte semplicemente ballare nel pioppeto a suon di banda.

S'intende che Rossi e bianchi *non è affatto privo di senso politico. Di sfuggita ci è fatto sentire che l'avvenire è tutto dalla parte dei primi (ivi compresa la bruschezza erotica): dove i secondi, carnefici compiti e fin leziosi, appartengono a un abbietto e irrevocabile passato. Ma prevale di gran lunga il gusto stilistico, con una correlativa impressione di freddo. L'eccellenza di Jancsó, come ordinatore di immagini, è ben dimostrata anche qui. È un regista che, meno libero di sé, richiamato da una sceneggiatura di ferro, ci potrebbe dare molto di più che un film ben fatto. Già quasi ci riuscì coll'allucinante simbolismo dell'opera sopra ricordata. (Leo Pestelli* - La Stampa, *12-V-68)*

ZIWOT MATEUSZA di Witold Leszczynski

Trama:

Tratto da un romanzo di Trjei Wessas, il film è la storia di una specie di scemo di villaggio, senza villaggio, un innocente « disadattato » che vive aggrappato alla sorella Olga in una casupola in riva a un lago. In codesti limiti, il non più giovane Mattia è a suo modo felice, cullandosi in sogni ora un cotal poco erotici (donne affascinate dalla sua muscolatura) ora e più spesso lirici: un uccello che gli vola sul campo rappresentandogli una beata indipendenza. Ma sempre tra un sogno e l'altro, ha bisogno di sincerarsi che la sorella sia lì, la sorella che per lui è tutta la società, mentre per lei quel fratello è un ovvio macigno.

Inetto ai lavori agricoli, incapace d'un qualunque inserimento sociale, Mattia si mette a fare il traghettatore con un suo guscio di barca. Traghetta per lo più se stesso e i suoi fantasmi; ma talvolta anche passeggeri in carne e ossa. Di qui la sua disgrazia. Un da lui traghettato taglialegna, Jean, personificazione della salute e del buon senso, e bell'uomo per giunta, approdando riscuote dal suo tedio d'infermiera la povera Olga, che immediatamente si fa bellina per piacere all'ospite. Mattia mangia l'amara foglia, capisce che la sorella è per sfuggirgli, e prima che il fatto avvenga, attacca un pietrone alla barca e s'inabissa. (Leo Pestelli - *Stampa Sera,* 13-V-68)

Giudizi:

C'è un'idea poetica; ma come diluita e vagheggiata attraverso estenuanti amplificazioni. Il film è raccontato in bella fotografia, con vecchie eleganze che gli nuocciono: la « nouvelle vague » polacca crede ancora troppo nell'oggetti-

vazione estetica dei simboli. Per esempio, gli uccelli, l'acqua; della quale il Lesczynski si mostra nel suo piccolo altrettanto innamorato quanto fu il nostro Petrarca. Nell'acqua si specchia e poi si scioglie il dramma di questo avulso, di questo superindividualista, che a un certo punto ha il coraggio morale, se non civile, di domandare « perché la vita sia fatta come è fatta ». Sono intonazioni abbastanza eterodosse nel cinema dell'Est o per lo meno ne accentuano, in armonia con gli eventi politici, le perplessità ideologiche.

Il volto del protagonista Franciszek Pieczka manca della necessaria trasparenza; levato questo, l'attore è diligente. In quanto alla sorella (Anna Milewska), che poteva essere un racconto nel racconto, il carattere non è svolto, e meno ancora quello del terzo incomodo, Wirgiliusz Gryn. (Leo Pestelli - Stampa Sera, 13-V-68)

Si è parlato (ma sono sempre notizie da pigliare con le molle) di critiche piuttosto grossolane, delle quali questo film sarebbe stato oggetto in patria, per la sua mancanza di « ottimismo ». Non vediamo, francamente, dove sia la materia del contendere. I giorni di Matteo *è infatti lo studio di una situazione assai specifica, da cui sarebbe arduo desumere conseguenze di carattere generale.*

Solo c'è da dire che l'impostazione lirica del racconto cinematografico (ispirato peraltro a un romanzo) risulta nel complesso abbastanza velleitaria; e che spesso le immagini, nonostante l'eccellenza della fotografia in bianco e nero (il regista ha fatto un lungo tirocinio di operatore), hanno bisogno dell'appoggio dei temi d'un famoso Concerto *di Arcangelo Corelli, per giungere a suscitare una qualche emozione. (Aggeo Savioli -* L'Unità, *13-V-68)*

Leszczynski ha evocato queste vicende con tono sommesso, puntando con ferma ambizione alla poesia. Non l'ha raggiunta perché ha indulto spesso al simbolismo, perché ha qua e là fatto frenare la sua ispirazione realistica da intenzioni, cifre, cadenze eccessivamente letterarie, ma non si può non riconoscere al suo film un clima rarefatto e ad un tempo concreto di contenuta drammaticità. Tutto è solo accennato, tutto è espresso per via indiretta, le psicologie sono studiate (e disegnate) come i panorami, come la natura, sì che tutto, per un verso, sembra documentario — anche le storie degli uomini — e tutto, per un altro verso, sembra condotto avanti come un'azione drammatica, anche le vicende naturali: scorci di laghi e di campagne, temporali, voli d'uccelli; con una lingua preziosa ma non mai calligrafica, accesa da intenzioni pittoriche, ma attenta a non tradire fino in fondo il dato reale, anche se spesso, quasi a distaccarci dall'attualità e dalla evidenza del quadro, interviene, aereo ed incantato, un commento musicale tratto da un « Concerto grosso » di Corelli: voce fuori tempo per una storia intenzionalmente senza tempo.

Da ricordare, fra gli interpreti, il protagonista, Franciszek Pieczka, abilissimo nell'esprimere, senza note stonate, la fisionomia sconcertante e vagamente anormale del protagonista (Gian Luigi Rondi - Il Tempo, *13-V-68)*

E ieri, dentro la sala del palazzo, non c'era davvero da stare allegri con la presentazione della pellicola polacca I giorni di Matteo *di Witold Lesz-*

czynski, ex operatore alla sua vera e propria « opera prima », dopo la partecipazione ad una serie di « sketches ».

Relativamente giovane, Witold Leszczynski, aiutato da Wanda Jakubowska, gloria del primo cinema polacco, appare distaccarsi dalle correnti socio-cinematografiche maggiormente imperanti nel suo paese per dedicarsi ad un cinema interiore ed allegorico. Niente di male (e le critiche rivoltegli in patria di pessimismo, o che so io, non sono tra le più pertinenti). È che il disperato caso narrato dalla pellicola, che è tratta del romanzo « Fuglane » di Rayle Vessas, è talmente un caso-limite, che s'attiene piuttosto alla psico-patologia per servirsene, semmai, per un documentario clinico e non per una vicenda cinematografica, che, con moltissime ambizioni, vuol riferirsi a problematiche universali, intinte nelle simbologie freudiane e con simbologie di stampo bergmaniano, se si vuole, che hanno, oltretutto, un così diverso retroterra culturale da quello polacco. Le intenzioni sono, dunque, molte ma la realizzazione resta inferiore ai complessi e tortuosi propositi.

L'unica morale intelligibile che se ne ricava, attraverso anche le parole del taglialegna, è che non si può vivere senza gli altri. Oscure e ambigue restano le altre simbologie e allegorie che scorrono lungo la pellicola, di cui le squisitezze formali, le geometrie fotografiche in bianco e nero, restano piuttosto fini a se stesse. Il personaggio di Matteo è impersonato con naturalistica recitazione da Franciszek Pieczka, Olga è la dolce Anna Milewska, Jan è Wirgiliusz Gryn. (Aldo Sagnetti - Paese Sera, *13-V-68)*

Si tratta di un buon film, un po' in margine, con reminiscenze, parrebbe, di Bergman, di Dostoievski, di Ibsen. Il cielo, l'acqua, la terra senza confini, che pare accompagnino, suffragandolo con la vastità e il silenzio, il mistero del destino, l'impossibilità di capire e di essere capiti.

I giorni di Matteo *vale per la sobria interpretazione di Franciszek Pieczka e soprattutto perché il regista ha confuso nel mare dell'essere lo smarrimento di un'anima con le testimonianze naturali: mulinelli d'acqua chiara, pesci argentei, uccelli con piume dai grigi colori, oceani d'erba e di boschi. Un'opera elegiaca che dimentica i conflitti attuali per ridurli ai dati che non mutano: l'angoscia che scaturisce, con micidiale potenza, dall'abbandono degli esseri che amiamo.* I giorni di Matteo *trae il proprio valore dall'angoscia dell'assenza. (Pietro Bianchi* - Il Giorno, *13-V-68)*

HERE WE GO AROUND THE MULBERRY BUSH di Clive Donner

Trama:

Il giovanissimo studente Jamie McGregor fa anche il commesso in un *drugstore*. Parla per tutto il film con se stesso e, com'è giusto, i suoi principali pensieri sono rivolti alle ragazze che gli circolano intorno. In confronto al suo amico Spike è un vero e proprio « pivello », non sa trovare le parole giuste per avvicinarsi alle fanciulle, con le quali non ha mai avuto una esperienza concreta. Quando « si butta », le sue differenti « avventure » lo lasciano, alla fine, frustrato. La sciocca Linda, l'ipocrita Paula, l'elegante Caroline, l'inaccessibile Mary sono tappe della apparentemente sua deludente carriera sentimentale. Ma, alla università, finisce col constatare che la graziosa e pulita Claire gli

è vicina sull'anfiteatro. C'è forse, una brava moglie in prospettiva per Jamie McGregor. (Aldo Scagnetti - *Paese Sera*, 13-V-68)

Giudizi:

Non sottraendosi, nel fondo, a un moralismo convenzionale, Donner cerca di dar tono scanzonato ad un vero e proprio racconto da settimanale femminile, da cui d'altra parte, il film è tratto, mischiando « gags » divertenti a trovatine formali (i sogni, ad esempio, sulla chiave delle « comiche finali » e dei vecchi « western »). Ma, alla fin fine, il gioco appare un po' stucchevole. Se gli applausi per I giorni di Matteo *non sono stati particolarmente calorosi,* Tre passetti e poi se ne vanno..., *che è a colori, è stato affettuosamente salutato dal pubblico, imbronciato per il cattivo tempo. Gli interpreti della pellicola di Donner sono tutti giovanissimi, naturalmente, e simpatici, a cominciare da Barry Evans, che è Jamie, per seguitare con le ragazze, concludendo con la madre del ragazzo, una spassosa « patita » di Dickens. (Aldo Scagnetti -* Paese Sera, *13-V-68)*

Il morale si è rialzato col film inglese, benché sia difficile comprendere perché esso sia stato accolto in un festival che anziché confessare la sua vera natura, niente affatto disonorevole, di fiera mercantile, vuol passare per una « manfestazione culturale e artistica ». Here we go around the mulberry bush *(lo vedremo in Italia col titolo* Girando intorno al cespuglio di more) *è infatti un gingillo, assai sgangherato, in cui si dice ben poco di nuovo: le amene avventure d'uno studente liceale che smania per conquistare la sua prima ragazza, e finalmente ci riesce, ma dopo svariate delusioni. Siamo nella provincia inglese, e ciò consente al regista-produttore Clive Donner (ricorderete almeno* Il cadavere in cantina *e* Ciao Pussycat) *di disegnare con* humour *l'ambiente e le figure di contorno: famiglie bizzarre, tante ninfette in minigonna, un pastore protestante che fa il ganimede. Per lo più, luoghi comuni, ma rifritti con una briosa spigliatezza che sdrammatizza il problema dell'iniziazione sessuale e assicura al filmetto il consenso d'un pubblico, giovane soprattutto, di scarse esigenze.*

La copia vista a Cannes, insaporita d'inoffensivi nudi femminili, non è quella che circolerà in Italia. Anche gli inglesi hanno imparato a girare i film in due versioni: l'una per un pubblico educato, l'altra per le aree depresse. (Giovanni Grazzini - Corriere della Sera, *13-V-68)*

Ancora inglesi. Se ieri, però, con Charlie Bubbles, *eravamo al dramma o, comunque al film sulle incomunicabilità e sulle crisi, oggi con* Here we go around the mulberry bush (*Girando attorno al cespuglio di more*) *siamo al film «di evasione »: niente di male, ad ogni modo. Io mi sforzo di non essere come quei critici per i quali l'evasione, al cinema, è più grave e condannabile di una evasione da Sing Sing. Evasione come divertimento che viene da « diversione » vuol dire potere un po' evadere dalle cure quotidiane grazie al cinema che, per chi non lo sapesse, è uno spettacolo cui il pubblico accede a pagamento e che, almeno in teoria, dovrebbe dare tutto quello che promette e che gli vien richiesto. Se il cinema, così, fa evadere, cerchiamo di non chiamarlo in causa come correo di qualche pericoloso bandito; anche facendo evadere può esser cinema, anche quando fa evadere gli si può riconoscere il diritto a esistere.*

Come, appunto, nel caso del film inglese di oggi che, essendo firmato da

Clive Donner, si è visto accolto male, a priori, da taluni critici. « Donner, il regista di *Pussycat? — si son detti subito —* è uno che vuol far divertire; non c'è da fidarsi: anche questo film, di sicuro, sarà brutto... ». *Invece, credetemi, anche se il film non è un capolavoro di umorismo, anche se, venendo dopo* Knack (Non tutti ce l'hanno), *non può dirsi veramente originale, è un'operina che piace, che rallegra, che diverte; e che stasera il pubblico del Festival, evadendo un po' dal pensiero (arcitetro) dei disordini di Parigi, ha salutato con festosissimi applausi. (Gian Luigi Rondi,* Il Tempo, *13-V-68).*

Anche il film, come il suo titolo, gira attorno al problema, sostenendosi con giochetti fotografici e cromatici, soprattutto nelle divagazioni oniriche (incombe sempre il lontano modello di Sogni proibiti*), e con dialoghi talvolta spiritosi, più spesso d'una gravezza goliardica.*

Qualche interno casalingo è azzeccato (si veda la madre del protagonista, svampita lettrice di Dickens e di Dostoievski), ma l'insieme risulta di una futilità allarmante, e per di più intinto d'un moralismo, alla lunga, fastidioso, nonostante le apparenze irriverenti e perfino sboccate.

Dopo la sua penetrante versione cinematografica del Guardiano, *di Pinter, e dopo il significativo* Cadavere in cantina, *Clive Donner è andato via via annacquando, da* Ciao Pussycat *a* Luw, *la sua personalità satirica, e la parabola sembra ormai conclusa. Simpatico l'interprete principale, Barry Evans, che somiglia un po' a Richard Burton giovane. Ma le ragazze, attorno a lui, non sono poi tali da perderci la testa, prurito adolescienziale a parte. (Aggeo Savioli -* L'Unità, *13-V-68).*

Dal frizzante autore de Il cadavere in cantina *e di* Ciao, pussycat *ci si poteva attendere qualcosa di meglio. Il nuovo film di Donner è senza dubbio vivave, colorito, divertente quanto occorre a farne un buon prodotto commerciale: ma niente di più. La sua orditura appare alquanto fragile: una volta enunciato l'argomento, si ha l'impressione che il racconto giri intorno ad esso, come al cespuglio di more, senza progredire di un passo, anzi ritrovandosi sempre allo stesso punto, tradito da una superficialità e una monotonia che il variare dei volti, delle gambe e delle altre parti anatomiche — generosamente esibite — delle diverse ragazze in questione riesce certo ad attenuare, ma non a distruggere.*

Abbastanza efficace si rivela comunque la mano del regista nel dipingere il quadro di una società giovanile dove la libertà dei rapporti sessuali sembra avere attinto livelli difficilmente superabili, e in special modo nel caricare le tinte farsesche di certe situazioni, come quella di un ricevimento in casa dell'allegra famiglia di un ricco, raffinatissimo delibatore di vini stranieri. Nella parte del giovanissimo protagonista troviamo un simpatico, disinvolto debuttante, Barry Evans, circondato da uno stuolo di fresche ragazze. (Dario Zanelli - Il Resto del Carlino, *13-V-68).*

Stilisticamente saltellante e scucito, fatto benissimo, con colori ora smaglianti e ora lattescenti, Girando attorno al cespuglio di more *è un ritratto agrodolce dei giovani britannici d'oggi. Perché agrodolce? Perché Donner gioca con i suoi eroi come fa il gatto col topo: li descrive belli, di facile vita, senza*

problemi aspri cui far fronte. Eppure il film dà un senso di vuoto: l'erotismo — dice la vecchia sapienza — se fine a se stesso, offre un panorama monotono dell'umana esistenza.

Il « cespuglio di more », per usare la metafora di Donner, ha senso se appare dotato di un pizzico di mistero e di un po' di poesia. Il dongiovannismo è una farsa di fondo amaro: lo si vede anche nel film quando Jamie vorrebbe tenersi Mary come unico bene, e la ragazza gli fa la predica con i soliti discorsi dell'edonismo becero: la giovinezza passa alla svelta, bisogna goderla fin tanto che si è in tempo. Ma appunto perché la giovinezza è una malattia di cui si guarisce alla svelta, bisogna arricchirla di valori più duraturi di quelli che ci mostra Girando attorno al cespuglio di more.

Un'opera piacevole ed elegante, dunque, ma non significante. Donner aveva fatto di meglio in Ciao, Pussycat *più originale, più dinamica, e infine più corrosiva.*

La recitazione è sciolta, naturalissima, Jamie è Barry Evans; la più bella del gaietto sciame femminile, Mary, si chiama Judy Geeson. Una caratteristica di Clive Donner: pur essendo molto semplici, e di facile accesso, tutti i suoi film hanno un risvolto letterario. In Girando attorno al cespuglio di more *la chiave intellettuale è data dalla diversità delle citazioni. È noto che se furono quelli della Fabian Society a smuovere in Gran Bretagna l'« establishment » dal punto di vista sociale, si deve agli scrittori degli anni Venti la rimozione dei tabù del comportamento dell'età vittoriana. Nel film di Donner, mentre la madre cita Dickens, il giovincello Jamie ricorda sorridendo la « Lady Chatterley » di D.H. Lawrence. (Pietro Bianchi,* Il Giorno, *13-V-68)*

Attraverso le delusioni del nostro dongiovanni, Donner mette capo a una totale « demitizzazione » dell'erotismo. Dal momento che se ne consuma troppo, al dì d'oggi, e con candore, senza risvolti peccaminosi né romantici, è come se non ci fosse più. Sapevamcelo. E la riprova è offerta appunto da film come questi, che quanto più sono « spinti » e nelle immagini e nelle battute, tanto meno spingono. La famigliola di Jamie, con la mamma arrabbiata lettrice di romanzi, e il week-end presso una famiglia di ricchi beoni, sono il meglio; il resto è vecchia spuma goliardica risbattuta con un frullino « pop ». Unico pregio del lavoro, la brevità; ma va annullata da un saltellante procedere che ricomincia faticosamente il film da ogni incidente e macchietta. (Leo Pestelli - Stampa Sera, *13-V-68)*

MALI VOJNICI di Bato Gencic

Trama:

Un discorso sulla « non violenza » è anche, in certo modo, quello che conduce il regista jugoslavo Bato Gencic con il suo primo lungometraggio, *Piccoli soldati*, qui presentato sotto il titolo *I ragazzi di poi*. Siamo nel 1945: un bambino tedesco, Hanno Dessau (bel nome manniano), figlio d'un ufficiale nemico caduto, è inviato dal generoso potere socialista in un orfanotrofio, il cui direttore è l'unico a conoscere la sua vera identità. Ribattezzato Bosko, il fanciullo si lega di amicizia agli altri, poco più grandi o poco più piccoli di lui, ma già

segnati dolorosamente dall'esperienza della guerra, sicché i loro giochi hanno sempre una impronta macabra e crudele, soprattutto per l'influenza esercitata sul gruppo da un partigiano adolescente, « Granata ». Costui, messo in sospetto da alcune circostanze, indaga su Hanno Bosko, spinge i compagni a riunirsi in una specie di corte marziale, maltratta e minaccia di morte lo sventurato: che vedremo, nella sequenza finale, fuggire disperatamente, braccato dall'intera comunità, nonostante i tentativi di pacificazione compiuti dal saggio direttore. (Aggeo Savioli - *L'Unità*, 15-V-68)

Giudizi:

L'esempio appare un po' tirato per i capelli, come si suol dire. E il film, oltre a ricordare molti illustri precedenti, non sembra connettere bene l'aneddotica dell'epoca (colta peraltro abbastanza felicemente e spregiudicatamente) con la vastità dei significati umani che si vogliono esprimere. Onde il tutto sfuma a grado a grado in un moralismo e simbolismo piuttosto generici, per non dire ambigui. Ma i giovanissimi attori sono bravi. (Aggeo Savioli - L'Unità, *15-V-68)*

Socialismo per ragazzi nel film iugoslavo del pomeriggio, Mali Vojnici *(I ragazzi di dopo), diretto da Bato Gencic. Immediato dopoguerra in un ex monastero che accoglie adesso degli orfani di guerra irrigimentati come in un collegio e avvezzi a nutrirsi di marxismo dall'alba al tramonto. Fra quegli orfani c'è un piccolo tedesco di cui solo il direttore conosce la nazionalità; quando anche gli altri ragazzi la scoprono, continuando « il gioco della guerra » che è il solo che conoscano, gli fanno un piccolo processo di Norimberga e lo mandano via. Tutto qua. Bato Gencic, che ha avuto ottimi maestri (John Schlesinger, Karel Reitz e persino Andrej Wayda), ha cercato di tracciarci qua e là un quadro di vita giovanile sorretto da sprazzi di intuizioni psicologiche e di note liriche, ma si è fatto il più delle volte prendere la mano dal tema pedagogico (e propagandistico), non andando quasi mai oltre il testo unico per le scuole (di un Paese socialista, s'intende). (Gian Luigi Rondi* - Il Tempo, 15-V-68).

Nonostante qualche innesto melodrammatico, il film è buono, ben recitato, ottimamente ambientato in una chiesa sconsacrata di campagna. Esso conferma la maturità stilistica di un cinema che ha ormai bella padronanza della metafora, e la spregiudicatezza con cui gli jugoslavi trovano negli anni dell'immediato dopoguerra, in una generazione cresciuta nel delirio dogmatico, i germi d'un antiumanismo che oggi fa barriera alla dialettica ideologica e all'integrazione nazionale. Come i bosniaci, appunto, ben sanno. (Giovanni Grazzini - Corriere della Sera, *15-V-68)*

I figli di poi *tocca con acume un tema difficile e ingrato quale la crudeltà esercitata dai ragazzi su un ragazzo. Lo fa, s'intende, con lo spirito d'oggi, cogliendo cioè in quegli orfani datati ai primi anni del dopoguerra, il rigore e i rituali dello stalinismo, che faceva ricadere sui figli le colpe dei padri. Ma anche in quest'atteggiamento critico del senno di poi, è intelligentemente sfumato: torti e ragioni s'intrecciano e una stessa pietà circoscrive allo spettatore quel covo di belvette che opera e patisce il male per fidecommesso. (Leo Pestelli* - La Stampa, 15-V-68).

I ragazzi del dopo *è impeccabilmente «girato», fotografato con efficacia da Aleksandar Vestigas, ma è terribilmente letterario nelle psicologie e nelle vicende dei personaggi che porta in campo. I quali sono dei fanciulli, orfani di guerra, raccolti, immediatamente dopo la fine della seconda guerra mondiale, in un monastero, dove vivono sotto la guida di un ex partigiano e di una ragazza. La guerra è l'unico argomento di conversazione per i ragazzi cresciuti in un clima particolarmente duro, e le armi sono le loro più fedeli compagne, il tedesco il nemico da sterminare.*

Il loro giochi sono, dunque, giochi poibiti, come nel film di Clement, la nostalgia dei genitori è il loro unico sentimento più nobile. Ed ecco che nel «focolare» giunge un bambino che si dice figlio di un combattente morto eroicamente. A mano a mano, tuttavia, i fanciulli cominciano, per vari segni, a rendersi conto che egli è un tedesco e giungono a giudicarlo, attraverso l'improvvisata seduta di un loro tribunale, degno solo di essere ucciso. Il direttore del «focolare» tenta di portare la pace, ma inutilmente. Forse, ma la pellicola si ferma prima, mentre il bimbo tenta di scappare essi giungeranno ad ucciderlo, incapaci, a causa dello spirito di violenza che continua ad animarli, a comprendere che è un loro simile.

Un inno alla pace, al riavvicinamento con il nemico di ieri, dunque, in cui certi episodi hanno un certo fascino cinematografico, ma in cui un odore di certa letteratura sull'infanzia, poco verosimile, campa lungo una storia-limite. (Aldo Sagnetti - Paese Sera, *15-V-68)*

Quanto all'altro film della giornata, I ragazzi di poi *del giovane jugoslavo Bato Cengic, allievo di celebrità internazionali come John Schlesinger, Karel Reisz e Andrzej Vajda, è anch'esso un'opera che predica la nonviolenza facendo ricorso ad immagini cui la violenza è tutt'altro che estranea. Ambientato in un'improvvisato orfanotrofio che offre rifugio ad un gruppo di figli di partigiani uccisi dai nazisti, il film vuol dimostrare che la cattiveria è contagiosa e non è facile limitarne le conseguenze. Lo apprende a proprie spese un innocente tedeschino che il caso vuole capiti tra gli altri orfani. Ne seguiamo il calvario con un interesse dapprima notevole, perché Cengic «gira» bene e sa impartire alla sua storia il giusto equilibrio di ritmo e di accenti. Ma poi siamo costretti a torcere un po' il naso: l'imparziale entusiasmo messo dal neo-regista nella dimostrazione della sua tesi finisce per spingerlo verso posizioni che anche a noi occidentali possono apparire alquanto reazionarie. (Guglielmo Biraghi -* Il Messaggero, *15-V-68)*

SEDUTO ALLA SUA DESTRA di Valerio Zurlini

Trama:

L'Italia esordisce a Cannes con un film severo, *Seduto alla sua destra*, che il regista Valerio Zurlini ha dedicato « alla dolce memoria di P.A. Quarantotti Gambini »: trasparente allegoria d'un episodio della passione di Cristo, e in cui è facilmente riconoscibile la storia di Lumumba. Siamo appunto nel Congo, dove i mercenari bianchi danno la caccia al *leader* dell'indipendenza negra, un apostolo della non violenza dalla voce mansueta, ribattezzato Maurice Lalubi

(l'attore Woody Strode). Un Giuda lo denuncia: i bianchi bruciano il villaggio in cui si è rifugiato e lo portano in caserma. Interrogato da un colonnello d'origine olandese (Jean Servais), l'uomo deve firmare un proclama che invita gli insorti a deporre le armi. Ha un'ora per decidersi, prima della tortura.

L'attesa trascorre in cella, dove già si trova un italiano, un imbroglione che è accusato d'aver trafficato con i negri e ha già subìto le violenze d'un bestiale sergente. Fra i due nasce una specie d'amicizia: il negro, civile e istruito, ascolta il furfante con affettuosa comprensione; l'italiano gli si raccomanda perché, quando i negri avranno vinto e colui sarà un pezzo grosso, non lo dimentichi. Sicché ottiene la promessa d'essere un giorno invitato a pranzo, e di sedere alla sua destra.

Trascorso il tempo stabilito, Lalubi si rifiuta di firmare. Torturato a sangue (proprio i chiodi nelle mani), torna in cella stremato, quasi cieco, e il bianco lo soccorre, ungendogli le ferite con l'olio ottenuto da un secondino in cambio di fotografie pornografiche. Un terzo prigioniero, bianco anch'esso, sopraggiunto nel frattempo, ha invece il cuore di pietra: anziché prestare aiuto, pesta ferocemente l'italiano. Ora accade che il colonnello si lasci convincere dalla fazione di negri al potere a lavarsi le mani di Lalubi. Finge di trasportarlo alla capitale, e lo fa consegnare a un sicario negro. L'infelice muore di coltello, e l'italiano, che è corso a inginocchiarsi dinanzi al suo corpo, viene falciato dai mitra dei soldati. Anche il terzo, in un tentativo di fuga, è colpito a morte. La missione sarebbe compiuta se non apparisse d'improvviso un bambino indigeno. I mercenari, per eliminare anche quel testimone, gli sparano contro, ma il piccolo corre, e si salva nella boscaglia. (Giovanni Grazzini - *Corriere della Sera*, 15-V-68)

Giudizi:

Un film severo, si diceva e certamente sgradevole al pubblico di Cannes, che infatti non gli ha riservato cordiali accoglienze. Ma inequivocabile nel proposito di condannare la violenza colonialista e di applicare ai popoli del terzo mondo la speranza che il destino scelga i deboli per umiliare i potenti. Pensato all'origine come un episodio del Vangelo 70, *e dilatatosi strada facendo a opera autonoma, il film è notevole per sincerità di dettato e slancio di protesta. Rinunziando ad approfondire le implicazioni storiche e psicologiche dell'episodio di Lumumba cui si ispira, preferisce risolversi, con largo uso di simboli, a una sorta di sacra rappresentazione in abiti laici. Ne discende, sul piano dell'arte, una saldatura un po' meccanica fra il dato di cronaca e la parabola evangelica. La regia, tanto cruda nelle scene di violenza (ma nulla in paragone di certi* western *all'italiana) quanto remissiva nei confronti d'una sceneggiatura non esente da convenzioni, si sforza di trarre maggiore spicco emotivo dal « buon ladrone » che dal Cristo moderno. Con esiti disuguali, ma nel complesso accettabili per l'interpretazione di Franco Citti che anziché dall'altezza morale di Lalubi sembra soprattutto convinto alla pietà dalla speranza di continuare i suoi traffici col favore dei nuovi padroni.*

Valerio Zurlini, che per ironia della sorte parlò recentemente dell'« avvenire congolese del cinema italiano », non ha interamente corrisposto alle attese dei suoi amici, i quali speravano di trarre conforto dal suo esempio a così negre previsioni. Quanto ha fatto fra il '55 e il '62 non è però dimenticato: e qui

se ne trovano gli echi in un senso drammatico meno vibrante ma di non meno calda passione morale e costante tenuta figurativa. (Giovanni Grazzini - Corriere della Sera, *15-V-58)*

Il limite più serio del film è però proprio nel ritratto del protagonista, dove il modello veritiero di Patrice Lumumba (di cui vengono citate parole e frasi) fatica a saldarsi con la tradizionale iconografia cristiana. La predicazione « non violenta » di Lalubi, per il quadro ambientale in cui è situata (quantunque sia esso accennato sommariamente), stride come una ipotesi abbastanza intellettualistica, difficilmente certificabile. Regista di ottima cultura figurativa, e particolarmente versato nell'analisi psicologico-sentimentale, Zurlini consegue invece i suoi risultati migliori atteggiando con notevole, « sublimante » gusto plastico le inquadrature che hanno come tema stragi e sevizie, nonché sottolineando con garbo il nascere di un rapporto umano fra il degradato, derelitto Oreste (Franco Citti, che replica con impegno e con efficacia le sue interpretazioni pasoliniane) e il profeta disarmato Lalubi (Woody Strode, che conoscemmo nei Professionisti *di Richard Brooks). La fotografia (colore, schermo largo) di Aiace Parolin, i sobri appunti musicali di Ivan Vandor concorrono alla dignità del prodotto (Aggeo Savioli* - L'Unità, *15-V-68)*

« Prendetelo per un pamphlet, *un* pamphlet *totale, pieno di rabbia e di tristezza, sulla tortura, sulla non-violenza, sull'indipendenza »: ecco la definizione che di* Seduto alla sua destra *ha dato lo stesso Zurlini, soggiungendo che nel film si può vedere sia « una trasposizione laica del Vangelo (permeata di pensiero « cristiano », che non vuol dire « cattolico »), sia semplicemente, « il racconto della morte di un leader del terzo mondo ».*

In realtà, si tratta di un'opera che sconta chiaramente il suo peccato originale, se così possiamo chiamare il segno sotto cui essa è nata: con tutte le ambizioni (e i limiti) che si porta dietro, è questa una moderna parabola « evangelica », tesa a proporre un messaggio di universale fraternità, che risulta, forse volutamente, abbastanza generico, non certo approfondito dal punto di vista ideologico. Ma si sa che le moderne interpretazioni del Vangelo, quale che ne sia il grado « laicità », sono tanto legittime, e stimolanti, quanto pericolose: l'approssimazione o la suggestione, la forzatura o l'arbitrio sono sempre a portata di mano.

Non diremmo che Zurlini ne abbia evitato tutti i pericoli: indubbiamente, però, ne ha evitato i peggiori. La sua si presenta come un'opera nobile e degna, ricca di pagine intense e pregnanti, specie nella seconda metà, che ha maggiore spazio all'azione, affidandosi alle immagini più che alle parole, le quali invece prevalgono nella prima parte, non priva di momenti vuoti e zone di stanchezza. C'è un po' troppa letteratura, soprattutto nel dialogo; e certi simboli, come la bambola rotta che Laluba e i suoi aguzzini calpestano prima dell'esecuzione, sanno alquanto di stantio. (Dario Zanelli - Il Resto del Carlino, *15-V-68)*

La parte più debole di questa parafrasi è forse il riferimento all'Africa di ieri: la storia, oggi, corre a tal segno che le pagine scelte da Zurlini per annunciare la perennità del Vangelo possono sembrare già superate dagli avvenimenti;

l'Africa, infatti, anche se è ancora di scena, non è più in primo piano. In secondo luogo il messaggio cristiano è a tal segno tutt'uno con la vita che, ridurlo a simbolo esteriore anziché rivestirne intimamente l'animo dei personaggi, può far correre qualche rischio letterario (il Cristo, oggi, non è in mani crocifisse o in costati feriti da lance, ma, come sempre, nella validità di un messaggio umano e sovrannaturale insieme).

Il film, comunque, drammaticamente e linguisticamente, ha un suo preciso valore. Non stupisce che dispiaccia ai « laici », scontenti di vedervi trattato (sia pure non tutto dal di dentro) un tema spiritualistico, ma la serietà del suo stile non potrà non raccogliergli meditati consensi: quel coraggio, ad esempio, con cui l'azione è quasi costantemente tenuta fra le quattro pareti di una stanza o di una cella, quella solennità del ritmo, pur attraverso la concitazione e, anzi, l'urlata violenza del dramma, quelle immagini che, pur rievocandoci a tratti Rembdrandt, Mantegna, Caravaggio e persino Roualt, con i loro verdigrigi, i loro bianchi sporchi, le loro sfumature quasi di pastello o di tempera, riescono sempre a rispettare il sapore della realtà, il gusto, il tono, la qualità del documento dal vero.

Anche se, riconosciamolo, si poteva essere più misurati nelle atrocità, si poteva essere più parchi (e più coperti) nei simboli, si poteva conferire ai dialoghi una più rigorosa asciuttezza evitando riferimenti o troppo facili o troppo consueti.

Quanto agli interpreti, se convince l'americano Woody Strode, nella solenne concretezza del capo negro, lascia ancora una volta perplessi Franco Citti vanamente intento a sfrondare di accenti romaneschi l'eloquio del « buon ladrone » e troppo spesso in contraddizione fra il piglio del « bullo » e gli atteggiamenti pietistici del convertito. Intenso ed espressivo, invece, il francese Jean Servais nei panni del colonnello-Pilato. (Gian Luigi Rondi - Il Tempo, *15-V-68)*

Seduto alla sua destra *testimonia non soltanto una precisa concezione politica (tutta a sinistra), ma una fede e quasi una mistica.*

Il male non è qui, è nella rilassatezza di stile con cui Zurlini ha cucinato l'ultraviolenta materia, è nel semplicismo vieux jeu *con cui ha dedotto le sue analogie evangeliche, quali coglierebbe anche un bambino tanto sono comodamente oggettivate. Come episodio (con l'economia che impongono gli episodi),* Seduto alla sua destra *avrebbe potuto camminare; come film a sé, tradisce il proposito, si siede, riempie la vista d'inutili orrori. Al magro attivo si può mettere la riuscita di Franco Citti (Oreste), che sostiene bene lo svezzamento da Pasolini (anche se ancora vive di quel nutrimento) e può correre tranquillamente la strada del cinema. Lalubi è il troppo mielato Woody Strode; il comandante, Jean Servais. Fotografia di Ajace Parolin (ma i colori non si confanno), musica, moderatamente sacra, di Ivan Vandor. (Leo Pestelli -* La Stampa, *15-V-68)*

C'è da porre sulla bilancia positiva dei risultati ottenuti da Zurlini — nobilissimi ed encomiabili, d'altra parte — il suo affinato gusto della composizione figurativa (da Caravaggio a Mantegna le memorie pittoriche sono filtrate nell'immagine cinematografica con aguzza scioltezza, creando particolari suggestioni). E c'è da aggiungere sulla medesima bilancia la delicatezza d'accenti, a

lui così congeniale, con cui il regista sa annotare i momenti in cui nasce e si stabilizza il legame fraterno tra il leader *e il ladrone. È il personaggio di Lalubi ad essere debolmente costruito. Le intenzioni analogiche non sono pienamente realizzate, restano intellettualistiche. Le analogie di simile stampo appaiono nelle opere pasoliniane tanto più convincenti, il retroterra culturale assorbito nelle psicologie dei personaggi e nelle vicende lungo le immagini. (Aldo Scagnetti -* Paese Sera, *15-V-68)*

Con Seduto alla sua destra, *Valerio Zurlini ha inteso affrontare un tema tremendo: quello dell'intolleranza e della violenza dei forti contro gli umili. Alcuni vi hanno voluto vedere una sorta di atto di contrizione della nostra cinematografia dopo le prevaricazioni di* Afrida, addio. *Ma il problema non è qui. Altri deplorano nel film di Zurlini alcuni punti che riguardano la struttura stessa dell'opera: la metafora, fin troppo manifesta, con la vicenda del Calvario e certe facilità espressive, d'altronde marginali, come le foto di famiglia sul tavolo del colonnello dei mercenari, il ricordo nostalgico delle acque fredde di Amsterdam, una bambola rotta nella capanna del crimine.*

A nostro parere, Seduto alla sua destra *riesce a dire ciò che era nelle intenzioni del suo regista: non tanto un'apologia della « négritude », né il santo sdegno degli onesti davanti alle turpitudini commesse di recente da uomini bianchi nel cuore del continente nero.* Seduto alla sua destra *acquista un significato pregnante soltanto se è visto in una prospettiva non contingente; se inteso come un deciso rifiuto della ferinità insita nella natura umana. In parole povere, il regista di* Estate violenta *ha saputo farci paura, rimettendo in questione, lontano dall'Europa opulenta, la cattiva coscienza nostra di fronte agli orrori periferici del mondo: dal Vietnam a « Che » Guevara, dai morti di stenti nel Nordeste brasiliano alle popolazioni depresse dell'India.*

Sorvolando sui particolari di gusto più che dubbio (Zurlini è un visivo, più che un narratore...), il punto debole di Seduto alla sua destra *non è il simbolismo, ma la figura del buon ladrone raffigurata con buona volontà da Franco Citti. Che ha le fattezze fisiche, non l'« animus » della parte. E davvero la sua conversione a Lalubi è troppo repentina, manca delle necessarie motivazioni psicologiche. Può accadere naturalmente che un briccone di basso conio venga conquistato da un sorriso di bontà, ma bisogna, come accade per l'Innominato manzoniano, prepararne in qualche modo il trapasso alla fraternità e all'amore.*

Molto riuscito ci è sembrato invece l'ambiente, il lato figurativo: l'Africa squallida, soffocata dal sole, con l'esistenza ridotta alle esigenze più elementari. E ancora meglio ci sembra riuscito il corso rapinoso della « passione » di Maurice Lalubi, della sua prigionia e della sua morte. Zurlini dà un violento pugno allo stomaco dello spettatore ipocrita, lo obbliga a dichiararsi, a uscire dall'equivoco.

Seduto alla sua destra, *su questo non c'è dubbio, è un'opera sgradevole e provocatoria, fedele alla lezione di Bertolt Brecht, nemico, come ognun sa, delle « comodità » e dei compromessi edonistici di chi sta seduto in poltrona ed è andato al cinema o a teatro per concludere piacevolmente la propria giornata.*

Tra gli interpreti, il migliore è di gran lunga Woody Strode, che non dimen-

ticheremo certamente troppo presto. È negro americano: apparve come uno dei migliori protagonisti in un film di John Ford nel 60, I dannati e gli eroi. *Due occhi dall'espressione mansueta in un volto segnato. Davvero, un bravissimo attore. (Pietro Bianchi* - Il Giorno, *15-V-68)*

Nonostante le indubbiamente ottime intenzioni del regista, dagli incontri del negro non solo con il buon ladrone ma anche con il colonnello Pilato scaturisce più la preoccupazione di ricostruire oggi i fatti di allora che quella di fare opera misticamente educativa. Ed è peccato, perché le ormai ampie dimensioni del film avrebbero potuto permettere un arricchimento dei personaggi con ben altri mezzi che il moltiplicarsi dei simboli e l'allungarsi di dialoghi più o meno in cifra, fermo restando lo schema degli eventi. (Guglielmo Biraghi - Il Messaggero, *15-V-68)*

Speriamo, comunque, per amore del cinema nazionale, che i critici di Cannes vogliano trattare il Grazie, zia *dell'esordiente Samperi con mano più leggera di quella che hanno usato per il* Seduto alla sua destra *di Zurlini. I francesi, in particolare, si sono mostrati severi nei confronti della parabola ispirata dalla fine di Lumumba al regista bolognese.*

Il critico del Figaro *vede nel film uno « sforzo disperatamente vano nel senso di un'imitazione di Gesù Cristo mediante il cinematografo »: che sarebbe lo sforzo di cogliere l'immateriale con l'« arte meno immateriale del mondo ». Deplorati gli eccessi che a suo giudizio il regista ha commesso nel rappresentare la violenza, « liberando così senza volerlo il suo potere d'incitamento », il critico si rammarica che un film degno di grande stima sul piano della concezione abbia prodotto un risultato negativo a causa di un solo peccato, l'eccesso di candore, commesso tuttavia con una sorta di magniloquenza.*

Le Monde *giudica l'« ambizioso » lavoro di Zurlini « tanto simpatico nelle intenzioni quanto mediocre nella realizzazione », condannandolo come « melodramma pieno di chiacchiere, di grida, di violenze, di simboli: tutte cose che, confrontate alla realtà, sembrano per lo meno derisorie ». Anche il critico di* France-Soir *se la prende coi simboli, definendoli « così maldestri, da divenire parodistici ». E quello della cattolica* Croix *gli tien dietro, affermando che « un simbolismo più discreto, e immagini meno insanguinate avrebbero provato di più mostrando meno ».*

Quasi un'esecuzione sommaria, insomma, quella della stampa francese: tale da parerci francamente eccessiva. Fra i critici d'altri paesi, del resto, non mancano quelli che esprimono giudizi più sfumati sul film di Zurlini. L'inviato della Tribune de Lausanne, *per esempio, pensa che siano proprio le qualità dell'opera che hanno maggiormente infastidito gli spettatori insoddisfatti: « in particolare, le scene di violenza, che, per evitare ogni compiacimento spettacolare, sono spinte fino ad un punto di insostenibile brutalità, soprattutto a livello della colonna sonora ». (Dario Zanelli* - Il Resto del Carlino, *17-V-68)*

JOANNA di Michael Sarn

Trama:

Una leziosa provinciale sedicenne sbarcata a Londra per studiare disegno, apprende a passare da un letto all'altro, in compagnia di un'amica ne-

gra, e a rubare vestiti nei negozi. Provvista di immaginazione si lascia andare di continuo ad assurdi sogni. Incontra un riccone, che sta per morire e con la negra e un altro vanno in Marocco. Il riccone ha un anno di vita e invita Joanna a prendere la vita così com'è. Il giovinotto muore e la ragazza finisce con l'innamorarsi del fratello della negra, che la rende madre, prima di finire per dieci anni in carcere. La ragazza parte, ma prima di finire, sulla tela appaiono tutti gli attori della pellicola danzando come in una scena di rivista. *(Aldo Scagnetti* - Paese Sera, *16-V-68)*

Giudizi:

Chi sperava nel secondo film della giornata, l'inglese Joanna, *per tirarsi un po' su il morale, ha avuto pane per i suoi denti. Scritto e diretto dal ventottenne Michael Sarne, che ha fatto anche l'attore recitando al fianco di Brigitte Bardot,* Joanna *avrebbe l'ambizione di tracciare, cogliendolo del vero (con grande abbondanza di prese dirette) il ritratto non solo di una ragazza — una candida quanto frivola e sventata creatura, che abbandonando la casa del ricco padre giudice ha scelto a Londra la propria libertà — ma anche di un certo mondo, e di un certo modo di vivere: quelli della più spregiudicata gioventù dell'Inghilterra d'oggidì.*

In realtà, l'obiettivo di Sarne — manovrato da un operatore di gusto, abilissimo nell'uso del colore: Walter Lassally — si affanna ad inseguire, per oltre due ore di proiezione, una deliziosa ragazza, che salta come un folletto da un ambiente all'altro, o per meglio dire da un letto all'altro, cambiando amico con la stessa disinvoltura con cui cambia — e ne cambia in continuazione — le proprie sofisticate toilettes: fino al giorno in cui si innamora, pare sul serio, di un atletico negro, gestore di una casa da gioco, e ne resta incinta, mentre il promesso sposo, per aver voluto « regolare un conto » con la pistola, finisce in galera.

La deliziosa ragazza si chiama Genevieve Waite, ha due occhi e una faccetta da ingenua libertina che si addicono al personaggio, e un corpo da mannequin che si addice tanto agli abiti stravaganti di cui la sommergono, quanto al tradizionale abito di Eva, fortunatamente ancora « dans le vent ». I suoi amici, maschi o femmine, sono simpatici, a cominciare da un incredibile lord filosofeggiante, condannato a morir giovane per leucemia. Ma il pubblico si domanda se basti fotografarli, sia pure con arte sopraffina, se basti sospingerli di qua e di là come marionette, seguendo le capricciose esigenze di un balletto al limite fra reale e surreale, per giungere a coglierne l'autentica verità. Il pubblico se lo domanda con legittimo dubbio: anche perché, alla fine, resta con l'impressione di avere, sì, visto molto, ma capito poco, e di essersi soprattutto annoiato. (Dario Zanelli - Il Resto del Carlino, *16-V-68)*

Più che un film (angosciose le giravolte per arrivare a un finale come che sia), un albo di figurette sullo sfondo d'una Londra non del tutto trita: la ragazza che abortisce, il pittore d'avanguardia, il giovane Lord leucemico, il negro sarcastico, la negretta bonacciona, i poliziotti ottusi. E corrono anche parole gravi: sulla vita, sulla morte, sulle responsabilità, sui fini. E un mentito scetticismo si alterna con scivolate patetiche degne del cinema degli anni trenta. Alla fine Joanna riprende il treno, ma protettendo che ritornerà. A questo punto

il pubblico ha rumoreggiato. La protagonista Genevieve Waite, quantunque scelta fra 350 concorrenti, non induce a far follie: le marmellate fra cui si presenta, le sono fatali. (Leo Pestelli - La Stampa, *16-V-68)*

Siccome il peggio deve sempre venire, si ha il rammarico di partecipare l'esordio cinematografico dell'inglese Michael Sarne, un ventottenne londinese, tuttofare nel mondo dello spettacolo, che ha avuto l'idea disamena di scrivere e dirigere Joanna, *e ha trovato, succede, chi l'ha finanziato. Il suo film, realizzato con grande dispendio, vuol essere a ogni costo divertentissimo e nuovissimo. Perciò prende una sedicenne di provincia, sprovveduta di cervello ma con papà generoso, e la trapianta nella Londra di oggi. La metropoli le spalanca le porte delle gallerie d'arte, delle* boutiques, *dei* cocktails *e dei* night-clubs; *i giovanotti si sfilano il pigiama; e l'oca si butta a capofitto nel pentolone dei capricci. Fatto un rapido tirocinio in alcove di artisti, s'innamora d'un negro: un bel tenebroso che finisce in galera per omicidio. Lei si trova con un bimbo in arrivo, ma cosa le importa? La vita è bella e la vuole vivere sempre più.*

Il film è dissennato, un trambusto di colori e di canzoni in cui le scene e i personaggi galoppano a briglia sciolta. C'è la frenesia dell'azione, c'è il pepe delle nuove toilettes, *c'è il musetto di Genevieve White, una* covergirl *passata al cinema nella speranza di seguire le orme della Judy Holliday di* Nata ieri. *C'è anche, nella parte del negro, Calvin Lockhart, che fra le sue credenziali esibisce il merito d'aver aperto un* night-club *a Milano. Ci sono tante cose, in Joanna, meno un regista col sale in zucca. (Giovanni Grazzini -* Corriere della Sera, *16-V-68)*

Terzo dei quattro film inglesi rimasti in cartellone (il quinto, La ragazza sulla motocicletta *di Jack Cardiff, è stato tolto dal programma, perché non ancora a punto),* Joanna *di Michael Sarne non ha recato vantaggi alla situazione di quella cinematografia, sempre più chiaramente fagocitata dalla strapotente consorella d'oltre oceano. Ed è infatti una delle « grandi » di Hollywood a distribuire questa « opera prima » costosa e prolissa, che dovrebbe forse offrirci un ritratto delle nuove generazioni britanniche, ma che riesce soltanto a dilungare alcuni temi alla moda, in una confezione leccatissima e coloratissima, alla Lelouch. Questa Joanna, figlia di buona famiglia, un po' cleptomane, un po' mitomane, un po' ninfomane, passa per le mani di parecchi uomini, sino a trovare l'amore e la maternità con un negro di dubbia fama. Falsa spregiudicatezza: perché il negro, comunque, si becca dieci anni di prigione, e si leva di mezzo; mentre la protagonista, nelle ultime inquadrature del film, minaccia il suo ritorno. Il pernio morale e narrativo della vicenda è del resto nella prematura morte d'un giovane, generoso, squisito lord, vero mostro di eleganza dello spirito, alle cui esequie tutti, bianchi e negri, piangono come vitelli, eccettuato qualche protervo in sala.*

Genevieve Waite, cioè Joanna, è una pupattola bionda, modellata sulle dive americane del '30 o giù di lì, tipo Marion Davies. Ma quelle si sforzavano anche di recitare, pur avendo alle spalle protettori del calibro di Hearst. (Aggeo Savioli - L'Unità, *16-V-68)*

La produzione britannica è di una varietà strepitosa: dal dramma alla commedia in un'altalena assai mossa di motivi. Joanna, *del regista Michael Sarne,*

è dedicato alle variopinte esperienze di una ragazza un tantino ninfomane, in cerca, per le vie di Londra (o Blow-up!*) della sua verità. Film di rara impertinenza (è il dono che lo salva delle volgarità dello sbracamento erotico...),* Joanna *è interpretato da attori bravissimi: la protagonista è la vispa, magra e graziosa Genevieve Waite, i suoi compagni sono Christian Doermer e Calvin Lockhart.*

È un film bizzarro, scucito, agitato ma di poco fondo. Intelligente ma snob, amaro con allegria, moralizzante ed ironico. Joanna *si dimentica subito, come un « gin tonic » preso su una spiaggia elegante, sotto un fresco riparo, mentre passano molte belle ragazze in bikini. (Pietro Bianchi* - Il Giorno, *16-V-68)*

YABU NO NAKA NO KURONEKO
di Kaneto Shindo

Trama:

A passo di gatto iettatore, in un concerto di miagolii e stridori notturni, alta la luna a sbiancare i fantasmi e i samurai, il Giappone è tornato, dopo qualche anno di essenza, al Festival di Cannes. Giorno di festa per gli amici dello spavento; giorno di cruccio per chi dietro la maschera del macabro scopre il gusto degli effetti e la trappola del melodramma. *Kuroneko*, infatti, benché vanti la firma d'un regista rispettabile (il Kaneto Shindo dell'*Isola nuda*, dell'*Uomo*, di *Onibaba*, di *Sesso proibito* che presto vedremo in Italia), è un film per consumi di massa, tenuto su un buon livello spettacolare dall'innata eleganza compositiva d'un autore che ha un suggestivo senso dell'immagine, ma in cui, stringi stringi, tanti tuffi al cuore non danno un palpito vero. Sentite e tremate.

Il secolo è buio, la guerra fa strage. Dei samurai in ritirata violentano la madre e la moglie del guerriero Gintoki e danno fuoco alla casa. Le due trapassate fanno patto col diavolo di vendicarsi, in cambio dell'eterna salvezza, su tutti i samurai che incontreranno. All'uopo Satanasso, che qui ha sembianza di gatto nero, le trasforma in vampiri, e quelle, ogni notte, affondano i denti in nobili gole di viandanti. Il paese è a rumore, e Gintoki riceve dal capo del *clan*, come il più coraggioso, l'ordine di sterminare le streghe. Or qual è la sua meraviglia quando si avvede che le due donne hanno il caro volto della madre e della sposa? Suo atroce imbarazzo, e strazio della consorte, che anziché succhiargli debitamente il sangue, amorosa lo stringe, e per più notti, preferendo rinnegare il patto che sgozzare l'aitante marito. Pessimo affare, perché dopo una settimana di comporto il diavolo la spedisce tra le fiamme.

Gintoki rimane nei pasticci: se non ucciderà il fantasma superstite, il suo onore di samurai valoroso ne scapiterà. Sicché decide di sopprimere l'ombra della madre, e di sorpresa fende l'aria; ma riesce soltanto a staccarle un braccio, che, oh meraviglia, tosto si muta in zampa pelosa. « Mamma, sei dunque un gatto? » invoca il poverino, e l'interrogativo è doveroso. Ne avrà appunto conferma più tardi, quando il materno spettro verrà a riprendersi la zampa, e colui, sciabolando l'aria con grida forsennate, si troverà cadavere fra le macerie della casa, mentre scende la neve e miagola il micio. (Giovanni Grazzini - *Corriere della Sera*, 16-V-68)

Giudizi:

Dove si dimostra che il film, sia pure ambientato con diligenza fra miasmi di palude e recitato ad occhi sbarrati per garanzia di brividi, è nella sua stregoneccia sostanza una rimasticatura del film dell'orrore, ma più esemplato sulla tradizione inglese che su quella del film nipponico d'ispirazione erotica e barbara. Gli elementi su cui s'appoggia, i veli mossi dal vento, i gemiti, le capriole dei fantasmi, sono troppo consunti dall'uso occidentale perché lascino adito al dramma dei sentimenti familiari o alla critica, peraltro non nuova nel cinema giapponese, nei confronti del mito dell'onore militare. Dunque cosa resta? Il gusto lugubre del cerimoniale, l'aura viscida del sortilegio, certe rarefatte scenografie. E quel grido: « Mamma, sei un gatto? », che fa da torcibudella. (Giovanni Grazzini - Corriere della Sera, *16-5-68)*

*Come i colleghi Akira Kurosawa e Kenji Mizoguci, sempre rimpianto, Kaneto Shindo si muove con agilità nel film di evocazione storica come nelle cronache contemporanee. Avendo lavorato per Mizoguci, ha imparato dal maestro il gusto ieratico degli atteggiamenti, del gesto, delle situazioni in cui le nuvole di un sogno a occhi aperti, fronde stormenti, rivi d'acqua limpida, fiati notturno, sono percorsi da crudeli azioni umane. Per lui la magia dell'esistenza, non soffre mortificazioni realistiche: « il piccolo fatto vero » lo interessa scarsamente. Anche nell'*Isola nuda, *quasi un film muto, era il gesto a imporsi con rigorosi significati: tutti ricordiamo il ceffone del marito alla moglie che ha lasciato che si rovesciasse un secchio d'acqua, bene tra tutti prezioso.*

Uomo di sinistra, Kaneto Shindo rivolge un'attenzione particolare ai disastri della guerra. Invano la casta militare dice di difendere la quiete dei nobili e del popolo. Quella dei nobili forse, ribatte il protagonista di Kuroneko *al capo dei samurai, ma al popolo essa non porta che miseria e rovine. Sembra determinante per l'ideologia di questo regista che sia proprio la madre a non rinunziare alla vendetta, mentre la giovane moglie (si ricordi la greca Alcesti) cede all'incanto dei tempi felici.*

Nell'alta stravaganza delle scene di fantasmi, nelle brevi sequenze di violenza e di morte, Kaneto Shindo è eccellente. Ma la suggestione segreta di Kuroneko *è nella accorata nostalgia delle gioie dell'amor coniugale. Il regista ha ora 56 anni: il suo primo film del 1951 recava il titolo* Per una moglie molto amata. *Era un'opera autobiografica, dedicata alla consorte morta nel 1940. (Pietro Bianchi -* Il Giorno, *16-V-68)*

Non è che Kuroneko *sia un'opera spregevole. Tutt'altro. Ma non ha certo la sintetica poeticità dell'*Isola nuda *e neppure la affascinante densità narrativa di* Onibaba. *Attraverso l'allegoria di un'antica leggenda Kaneto Shindo lancia un suo grido contro l'infamia della violenza e della guerra, rovina degli uomini semplici ieri come oggi. Un grido di allarme che in questi giorni è più volte partito dallo schermo del festival.*

Giocando tra realtà e fantasia, Kaneto Shindo, aiutato dalla suggestiva fotografia in bianco e nero di Kyoni Kuroda, nella prima parte della pellicola riesce a provocare sussulti d'emozione, ma a mano a mano il gusto sintetico della sua maniera di raccontare, ad esempio, i vari incontri dei vampiri coi samu-

rai, va scemando. La pellicola gira su se stessa, ripetendosi e quei fantasmi-acrobati non farebbero sussultare forse neppure un bambino, l'« horror », insomma, si sostituisce alla poesia, il melodramma, sia pure nell'alto stile della drammaturgia nipponica fa capolino e solo la dolcezza soffusa della scena finale fa riacquistare alla pellicola le qualità della prima parte. (Aldo Scagnetti - Paese Sera, *16-V-68)*

È difficile trovare soprassensi ideologici in questa tenebrosa vicenda che il regista ha trattato con gusto figurativo fine a se stesso. Ottime certe pagine (il noviziato guerresco di Hachi, il suo incontro con la moglie fantasma, la notte d'amore); alquanto macchinose certe altre dove entra, a suon di trucchi, il soprannaturale. I caratteri del film feudale giapponese, prolissità, ipertrofia melodrammatica, stilizzazione rituale, si ritrovano tutti, ma non sufficientemente scaldati da un'idea centrale come avveniva in Onibaba *(un forsennato, vendicativo erotismo).* Kuroneko *sguazza nell'arbitrio magico-fiabesco, e ora gli va bene ora meno bene, secondo che l'occhio di Shindo si fa esso stesso magico oppure ritaglia scampoli di un magismo nipponico da esportazione. (Leo Pestelli* - La Stampa, *16-V-68)*

Con molta evidenza, e perfino con una certa iterazione didascalica, Kaneto Shindo sottopone qui al suo atto di accusa diversi miti nazionali: la nobiltà dei samurai, la bellezza e l'orgoglio del mestiere delle armi. In Kuroneko *non ne vediamo che il rovescio: miseria, disastri, crudeltà. In tal senso, il mondo magico si confonde con quello reale, ne è come l'ombra segreta, la proiezione delirante. Peraltro, l'insistenza su certi dettagli macabri, su atmosfere allucinate, suscita il sospetto mercantile del tema: quasi che la polemica contro la violenza, e in difesa delle sue vittime, servisse anche a giustificare l'esibizione d'un antico repertorio di orrori, forse particolarmente gradito al pubblico giapponese. Ma la qualità dello spettacolo, nonostante lungaggini e dispersioni (soprattutto verso la fine), ci sembra fuori di dubbio, per la sintesi che vi si realizza fra una recitazione stilizzata, di stampo teatrale, e un taglio narrativo teso, secco, modernamente cinematografico (eccellente, come di consueto, il bianco e nero su schermo largo), tipico dei migliori esemplari del genere. Magistrale, fra tutte, la sequenza della singolare tenzone, onde Gintoki esce vittorioso e glorificato, ignaro ancora del suo cupo destino. (Aggeo Savioli* - L'Unità, *16-V-68)*

Deludono, l'uno dopo l'altro, gli autori più attesi. Era fra questi il giapponese Kaneto Shindo, il continuatore della grande scuola di Kenji Mizoguci, il regista di opere intelligenti e vigorose come I figli di Hiroshima *o* L'isola nuda. *Ebbene: con* Kuroneko, *il film in bianco e nero (bianchi veli di fantasmi contro neri sfondi notturni e gatti neri) che è apparso oggi sugli schermi di Cannes, ci ha deluso pure lui.*

Non che questa storia di vampiri desunta da un'antica leggenda dell'epoca Heian sia mal raccontata: al contrario, è raccontata benissimo, con una sicurezza, una maestria da cineasta di classe. Dal punto di vista della confezione, il prodotto è pressoché ineccepibile. A parte certi dettagli per noi raccapriccianti, o semplicemente ridicoli, a parte certe lentezze di ritmo un po' indigeste ai nostri

gusti, il film è senza dubbio suadente, suggestivo nella sua esotica singolarità, e unitario, compatto sul piano dello stile. Ma non sono che le false apparenze in un'opera sostanzialmente accademica e gratuita, lontana le mille miglia dai nostri attuali interessi, ancorché essa cerchi di captarli proclamandosi ispirata a valori eterni, e volta a condannare, sia pure in forme insolite, gli orrori della guerra. (Dario Zanelli - Il Resto del Carlino, *16-V-68)*

GRAZIE, ZIA di Salvatore Samperi

Trama:

Un adolescente, figlio d'un industriale veneto, rifiuta l'integrazione nella società dei consumi difendendosi contro i metodi violenti del « sistema » con la immobilità. Si finge paralizzato e crudele in una società che riesce ad ingoiare qualsiasi forma d'opposizione vagamente rivoluzionaria. La sua, tuttavia, è un'opposizione sterile, che lo condurrà ad autodistruggersi a contatto d'una zia, bella e vitale, la quale ha creduto di trovare una sua vita indipendente, consacrando tutte le sue energie alla professione di medico e la sua giovinezza ad un « rivoluzionario » da salotto.

La compagnia del nipote, il suo comportamento teso di continuo all'irriverenza e alla provocazione, guidano la donna verso un esame di coscienza, che le fa comprendere quanto stanco sia il legame con il suo amico intellettuale e quanto forte sia stato il conformismo borghese nel quale ella è vissuta, creandosi continui alibi.

La passione scatenatasi la porta via via ad abbandonarsi ad una serie di « giochi infantili », in cui l'erotismo e la violenza vanno a braccetto, trascinatavi dal nipote, il quale s'è reso conto dell'irreversibilità nella quale è andato insinuando la zia. Distruggendo la donna, alla quale egli rifiuta costantemente l'amore e temendo, allo stesso tempo, di essere ricondotto presto o tardi all'indietro dai genitori, il ragazzo concluderà la sua esistenza di inutile « resistente passivo » convincendo la donna, strumento cosciente, a recitare un ultimo « gioco »: il « gioco dell'eutanasia ». (Aldo Scagnetti - *Paese Sera,* 17-V-68)

Giudizi:

Non tira buon vento per l'Italia quest'anno, al Festival di Cannes, ma le freddissime accoglienze ricevute oggi da « Grazie zia » di Salvatore Samperi (film già noto agli spettatori italiani) non mi sembrano certo da segnalarsi con lo stesso rammarico che si è provato, due giorni fa, davanti all'insuccesso di un film sia pure sbagliato ma indubbiamente serio, nobile, sin troppo acceso di generoso fervore, come Seduto alla sua destra *di Zurlini. Anzi: direi che il castigo incontrato a Cannes potrà riuscire salutare alla futura attività dell'esordiente regista s'egli ne saprà trarre le dovute riflessioni e conseguenze, riuscendone ammonito ad applicare una tecnica bene appresa e certa indubbia vocazione cinematografica in imprese meno velleitarie, meno insensate, meno sfacciatamente ricalcate su esperienze altrui (basti citare il Bellocchio dei* Pugni in tasca*) e soprattutto meno grottescamente sballate nella pretesa di trasferire i motivi di una vaga protesta ideologica nell'ambito di « casi limiti » e di aberrazioni patologiche dove occorreva ben altra tempra e ben altra maturità*

davanti ai conseguenti conti da fare con un'ardua materia psicologica. E adesso parliamo di cose serie. (Gian Maria Guglielmino - Gazzetta del Popolo, *17-V-68)*

Già noto al pubblico italiano, Grazie, zia *ha ricevuto da parte degli spettatori del festival discrete, anche se non certo calorose accoglienze. Non tutti, come si è potuto arguire dagli interventi succedutisi durante la conferenza-stampa che regista ed interpreti hanno tenuto dopo la proiezione, non tutti hanno ben capito il senso di questo « racconto crudele », fondato su un assurdo delirante rapporto erotico-sentimentale fra un ragazzo dell'alta borghesia, che per protesta contro la società si autocondanna dapprima alla parilisi, poi alla scomparsa dal mondo, e una sua giovane zia, dottoressa in medicina, che si lascia prendere nella spirale dei « giochi poibiti » del nipote fino a restarne prigioniera, attraverso un processo di progressiva degradazione che ricorda quello dei personaggi di Joseph Losey, così come la figura del protagonista e la sua storia, oltre alla tecnica, richiamano il precedente de* I pugni in tasca *di Bellocchio.*

Non tutti, qui, lo hanno capito: e alcuni lo hanno anche confessato, nella vana speranza di ottenere lumi dal regista, dichiaratamente convinto che un'opera o è in grado di spiegarsi da sé, o a nulla serve tentare di spiegarla. (Dario Zanelli - Il Resto del Carlino, *17-V-68)*

Il secondo concorrente italiano, Grazie, zia *di Salvatore Samperi, è stato accolto con rispetto, curiosità e interesse dal pubblico del Festival; reazioni diverse, ma in buona misura positive (ed entusiastiche in qualche caso), si attendono da parte della critica straniera. La conferenza stampa del giovanissimo regista ha sfiorato argomenti di attualità, come il movimento studentesco, nel cui quadro — a detta di Samperi — la rivolta individuale, quindi sterile e autodistruttiva, del suo protagonista avrebbe potuto oggi trovare uno sbocco ben differente. Pur affermando ironicamente di essere, « dal punto di vista ufficiale, un sottoprodotto di Bellocchio », l'autore di* Grazie zia *ha dimostrato insomma di possedere un discreto bagaglio ideale, a sostegno del suo indubitabile talento. E forse su* Grazie zia, *più che su* Seduto alla sua destra, *dovrà essere ormai puntato il « gioco » della nostra cinematografia, nella competizione in atto. (Aggeo Savioli* - L'Unità, *17-V-68)*

Torniamo ai film. Ancora una « serata » italiana, con Grazie zia, *il film dell'esordiente Salvatore Samperi già uscito a Roma giorni fa. In quell'occasione vi ho già detto il poco bene che ne penso; l'accoglienza, qui, è stata contrastata, ma, come prevedibile, i critici francesi tipo « Cahier du cinéma » (un « bianco e nero », per intenderci, più astruso e più a sinistra), vi hanno trovato dei valori degni di essere presi in una certa considerazione. A parte l'incesto al centro dell'azione, infatti, il tutto si svolge in una casa disordinata e sporca, invasa da rifiuti e da immondizie perché i suoi due soli abitanti — zia e nipote attratti carnalmente l'una verso l'altro — hanno tempo solo per certi loro stravaganti e discutibili giochi d'amore e di morte. E questi rifiuti, che i saggisti definiscono spesso « materiale plastico » fanno parte integrante, come è noto, del cosiddetto « nuovo cinema ». Auguri, perciò: in giuria c'è Roman Palanski, quello di* Repulsione *(anche lì tutto accadeva in una casa solitaria, colma di immondizie e di rifiuti. Lì, anzi, c'era persino un coniglio morto in frigidaire, coperto di formiche...). (Gian Luigi Rondi* - Il Tempo, *17-V-68)*

Il lettore già conosce questo film, dove per la prima volta (salvo errore, è così facile sbagliare!) si tratta il rapporto erotico nipote-zia, il quale ci ritornerà nella pellicola, ancora in lavorazione, tratta dal romanzo di Ercole Patti cui si deve la priorità dell'idea. Ma già si può essere certi della differenza: Samperi ha visto tale rapporto nel contesto della società d'oggi, lo ha caricato di violente accezioni ideologiche, ne ha fatto un'arma di contestazione. Arroccato nella paralisi, ma irrompente sulla carrozzella, come un Attila, il fatale Alvise distrugge la rispettabilità e il senno della zietta perché qualcosa bisogna pur fare, ma in lui, come nel fratello maggiore dei Pugni in tasca, *la tragedia romantica non è che il modesto portato d'un grandioso spirito di rivolta, germinato dalla malattia e tirato alla perfetta conseguenza della morte. (Leo Pestelli -* La Stampa, *17-V-68)*

O SLAVNOSTI A HOSTECH di Jan Nemec

Trama e giudizi:

Se il cinema può essere una spia efficacemente indicativa delle situazioni sociali e politiche nei diversi regimi e nazioni del mondo (e lo è, spesso, più di quanto si creda) la presentazione a Cannes della *Festa e gli invitati* di Jan Nemec meglio non potrebbe testimoniare circa il nuovo clima di pur parziale libertà (e speriamo non si tratti di un fuoco di paglia) che i recenti avvenimenti hanno stabilito in Cecoslovacchia. Non si libera, infatti, un film del genere, e non lo si lascia proiettare in una rassegna internazionale, dopo averlo tenuto sotto chiave per due anni, se non se ne condivide, o almeno non se ne tollera, la denuncia che con tutta evidenza vi si esprime nei confronti di un regime assolutista, tirannico, intransigente, la cui autorità si fonda sul conformismo e sulla paura dei sudditi.

Il senso dell'allegoria, o della parabola, alla cui stesura ha contribuito la sceneggiatrice Ester Krumbachova, non lascia infatti dubbi circa i suoi obiettivi politici. Dove si dirigono i sette « invitati » che si vedono attraversare un bosco, felici, attratti dalla promessa di una bella festa? Evidentemente, verso il miraggio di una società comunista dove l'uomo, in parità e in armonia con i suoi simili, dovrebbe godere di ogni diritto, e anche di ogni giusto piacere, in una vita restituita ai suoi princìpi essenziali.

Non per niente, ad attendere gli ospiti, c'è un « personaggio importante » che attraverso la maschera e la truccatura dell'attore Ivan Wyskocil richiama molto da vicino la figura di Lenin. Ma ecco che, nel bosco, i sette personaggi sono sequestrati da un gruppo di altri « invitati », trasportati in una radura, idealmente imprigionati e sottoposti a interrogatori riguardanti certe misteriose loro colpe. Alla prepotenza e all'inquisizione degli uni corrisponde, del resto, la vile acquiescenza degli altri, come se il reciproco sospetto, la violenza dei più forti, l'umiliazione del « processo », fossero un « male necessario » da sopportare pur di raggiungere infine l'agognata « festa ».

Accade, però, che a un certo punto (la « destalinizzazione ») si chiarisce che quanto è avvenuto nel bosco è stata soltanto una burla, che non esistono più persecutori e perseguitati, sicché tutti possono avviarsi a cuor contento

verso il banchetto apparecchiato in riva a un lago. Tutti meno uno: c'è un uomo, infatti, uno degli « invitati » in precedenza soggetti all'inquisizione, che respinge insieme la giustificazione della cattura e la viltà dei suoi compagni che così facilmente hanno accettato il sorpruso e l'intimidazione, per cui si rifiuta di raggiungere il luogo del banchetto e lascia la poltrona vuota nel convivio che appare intanto governato da una rigida burocrazia e da un rispetto scrupoloso e persino comico di certe regole: ne avviene infatti un po' di confusione, il « personaggio importante » che siede fra una sua piccola corte di altri personaggi evidentemente privilegiati e influenti, allarga sconsolato le braccia e dice che « non è questa la bella festa che si attendeva ».

Fatto sta che quel posto lasciato vuoto dall'« invitato » ribelle sembra qualcosa di imperdonabile, come una mutua disapprovazione di quelle regole che per l'appunto condizionano la « festa », come una spina che punge l'armonia fondata sull'origine generale, sul rispetto di certi principi rigorosi e quindi delle autorità che in loro nome agiscono. Basta così che una voce si alzi, e si diffonda il malessere dell'incertezza e della paura (certi aspetti di uno « stalinismo » superstite) perché tutti i convitati si alzino da tavola ed accettino di prendere parte alla ricerca dell'assente: ed è una vera e propria « caccia all'uomo » che s'inizia, con i fucili sulle spalle, seguendo un cane lanciato sulle tracce del ribelle. Fin qui l'allegoria politica nel suo disegno sommario, ma occorre aggiungere che certa insistenza sulle caratteristiche di certi personaggi (un « politico », un « intellettuale », un semplice bruto aguzzino) lasciano intendere, anche se a noi non è dato di chiaramente identificarli, precisi e scottanti riferimenti a personalità rilevanti nel recente passato della Cecoslovacchia.

A questo punto, bisogna però dire che se si trattasse soltanto di un'allegoria strettamente allusiva a una particolare situazione politica in un certo paese, il film di Nemec avrebbe ovviamente solo un valore documentario, e il suo interesse risiederebbe soltanto in certi dati « istruttivi », salvo a riconoscere il coraggio di un autore che agiva, quando girò il film stesso, con i relativi rischi, nella stessa cupa e oppressiva atmosfera che intendeva denunciare.

Ma il regista ha ragione quando chiede che *La festa e gli invitati* sia da riguardarsi anche o soprattutto in una dimensione più vasta, in una sfera di significati universali. Nella storia di quel banchetto non riuscito si traccia per la verità una parabola riferibile a tutto il mondo e a tutti i tempi circa « il ruolo », come dice Nemec in un ideale sottotitolo del film, « che hanno la stupidità e l'egoismo nella tragedia dell'uomo », quindi circa tutte le complicità della paura e del conformismo rispetto all'insorgere della violenza, e circa il problema dunque della sopravvivenza dell'individuo fuori del condizionamento cui egli stesso si sottopone per viltà o quieto vivere.

Del resto, c'è una circostanza che lega direttamente *La festa e gli invitati* al precedente film di Nemec *I diamanti della notte* che pur si svolgeva in tutt'altro contesto, ed è la circostanza della « caccia all'uomo », indetta come negazione di ogni libertà e di ogni ribellione, che iniziava il primo film nel momento in cui due giovani partigiani cecoslovacchi venivano catturati da un gruppo di riservisti tedeschi, e che conclude il secondo, come si è detto, quasi stabilendo un cerchio chiuso in cui si rinserra un'amara visione del mondo.

Ma *Diamanti nella notte* aveva un palpito più intenso, una più ricca e vibrante ispirazione, mentre *La festa e gli invitati*, pur volendo egualmente descrivere l'ansietà dell'uomo prevaricato e quindi la difficoltà del suo esistere, ha un suo pregio diverso nella lenta e lucida decadenza di uno stile rigidamente kafkiano, in una voluta freddezza che nulla concede ai sentimenti e tutto alla ragione. (Gian Maria Guglielmo - *Gazzetta del Popolo*, 17-V-68)

Siamo dunque in piena metafora moralistica. Spesso al cinema fastidiosa, ma qui accettabile in virtù dello stile, peraltro molto diverso da quello dell'altro film di Nemec, *I diamanti della notte*, che si vide a Cannes nel '65 e fu premiato a Pesaro. Ora il simbolo e il dato realistico combaciano perfettamente. Il linguaggio, anziché innovare, segue la falsariga del bozzetto realistico con laconica oggettività, e tuttavia evoca un magico tremore. I personaggi sono un catalogo ironico e tragico di comportamenti (quel beffardo Rodolfo, quel desolato padrone di casa, quel transfuga risoluto cui dà volto l'altro egregio regista ceco Evard Schorm), ma insieme i protagonisti d'una farsa angosciosa, stilizzata su uno scenario cui gli abiti, il vasellame del banchetto, le ombre del bosco, l'aria *liberty* conferiscono qualcosa d'irreale. Non a caso per il film si cita Goya: « Il mondo è una mascherata ».

La festa e gli invitati non ha il fiato lirico dei *Diamanti della notte*, ma è un'opera, nel suo breve e compiuto parlare, di fascino grande. L'unica che insieme all'ungherese di Jancso (intanto abbiamo saputo il titolo che avrà in Italia: *L'armata a cavallo*) abbia sinora premiato il buon cinema a Cannes. (Giovanni Grazzini - *Corriere della Sera*, 17-V-68)

Sconcertante, semmai, ci è apparso il film del pomeriggio, con il quale è entrata in gara la Cecoslovacchia: *La festa e gli invitati* di quel Jan Nemec che già ci era noto per il suo premiatissimo debutto con *I diamanti della notte*. Non che *La festa e gli invitati* manchi di interesse. Tutt'altro. Ma si tratta d'interesse più politico che cinematografico, il film essendo un vero e proprio libello antinovotniano: al punto di aver trovato non pochi ostacoli al suo lancio nazionale e internazionale prima dell'instaurazione a Praga del nuovo corso democratico. Non fu possibile, ad esempio, ottenerlo l'anno scorso per Venezia.

Un curioso miscuglio di realismo e surrealismo, con effetti talora facili ma non di rado arguti o agghiaccianti, impregna il film e gli dà una fisionomia assai originale. La tesi è ampiamente dimostrata, con tutti i suoi corollari: condanna del conformismo, condanna del culto della personalità, condanna di ogni forma di violenza psicologica. Le immagini in bianco e nero sono spesso suggestive, specie nella descrizione della sontuosissima tavolata in mezzo al bosco. Gli attori, di cui nessun professionista, hanno giustamente volti anodini, da gente qualsiasi. Ma la tesi e lo stile non bastano a fare del film uno spettacolo godibile anche da parte di chi non ha la ventura di vivere in Cecoslovacchia e non sa quindi rivestire di emozioni personali i simboli via via sottoposti alla sua attenzione. *La festa e gli invitati* resta dunque un'opera nobile ma quasi glaciale. (Guglielmo Biraghi - *Il Messaggero*, 17-V-68)

La nostra cronaca deve per forza restringersi all'altro film della giornata, il cecoslovacco *O slavnosti a Hostech* (« La festa e gli invitati »), famoso prima ancora di essere visto per il lungo veto, quasi di un anno e mezzo, oppostogli dalla censura di Praga; veto, diciamolo francamente, ben motivato, ché poche volte il cinema di un paese satellite ha espresso il proprio « dissenso » con altrettanta energia (e quando era ancora pericoloso farlo) quanta ne ha messa il regista Jan Nemec — autore del non dimenticato *I diamanti della notte*, presentato qui a Cannes nel '66 nella « Settimana della critica » — in questa sua allegoria politica di timbro kafkiano.

Ma soggiungiamo subito ch'essa segna anche il limite del lavoro, che essendo tramato di precisi e addirittura meticolosi riferimenti alla situazione politica in Cecoslovacchia prima del « nuovo corso », sfugge per buona parte alla comprensione di chi di quella non sia sufficientemente adotto. Si risponderà che le allegorie servono appunto a questo, a rendere trasparente l'opaco. Ma codesto è un precetto della vecchia rettorica. Per i tanti kafkiani, e certamente per Nemec, l'allegoria non è un bel velo, ma una ruvida tela, spesso studiatamente goffa per giunta, gettata sul reale.

Concesso questo, *La festa e gli invitati*, senza essere un'opera di grande respiro restando inferiore al precedente film di Nemec (che nel frattempo ne ha girato un terzo, *I martiri dell'amore*), è condotto egregiamente, esprime fino in fondo l'idea che i burocrati sono la peste delle rivoluzioni. (Leo Pestelli - *La Stampa*, 17-V-68)

È sin troppo facile scorgere in tutto ciò un'allegoria del potere e dei suoi metodi, ora brutali ora paternalistici. C'è da aggiungere che il comportamento dei numerosi personaggi configura non poche sfumature così dell'oppressione come nel conformismo. In questa dialettica delle responsabilità, s'introduce il gesto di rottura, il laconico eclissarsi di chi si rifiuta di celebrare riti e miti. Col rischio, alla lunga e in prospettiva, di estraniersi non solo dal « gioco dei potenti », ma anche dalla lotta reale nella società e nel mondo; di porsi « al disopra della mischia », con le conseguenze che molti sanno.

Non forziamo troppo, tuttavia, i significati del film; legato a un momento di crisi dell'intellettualità cecoslovacca, oltre che a una sua oggettiva difficoltà o impossibilità di esprimersi (circostanze queste, crediamo, oggi largamente superate), esso ne costituisce lo specchio rigoroso e fedele. Lo stile non è quello, avventuroso e sperimentale, dei mirabili *Diamanti della notte*. La composizione, qui, è assai più pacata, meno emozionante, ma pur suggestiva: inquadrature ampie, di lento respiro, pungente insistenza sui primi piani; i volti degli interpreti, nessuno dei quali è un attore professionista (spicca tra gli altri il regista Evald Schorm, nei panni del fuggitivo), i loro sguardi si fissano sovente sullo spettatore, come interrogando, reclamando una risposta a domande che ci concernono tutti da vicino. (Aggeo Savioli - *L'Unità*, 17-V-68)

La festa e gli invitati è un film di feroce ironia, traboccante di tetro umorismo. Nell'abbietto terrore dei convitati è il ricordo di Kafka e delle sue lugubri fantasie; ma nello sviluppo dell'azione, in luogo dei riferimenti letterari, innocui, la satira si rivolge verso il regime dispotico che ha allietato la Cecoslovacchia fino a ieri. Non meraviglia che il film abbia dovuto dormire nelle

« pizze » fino a oggi; fa piuttosto allegria che ci sia stato, malgrado tutto, un Nemec dotato del talento e dell'ardire necessari alla singolare impresa.

Sembra poco credibile, come suggeriscono alcuni, che le acuminate frecce de *La festa e gli invitati* siano rivolte, genericamente, alle difficoltà obiettive della condizione umana. Lasciamo la metafisica a Sartre, che vive prospero in Francia. Il simbolo è chiaro, l'allegoria trasparente: Rodolfo è lo stolto capo della polizia, l'ospite il despota di turno, cinicamente aggrappato alla sedia del potere, pronto ad usare con indifferenza le carote della lusinga o il bastone del terrore. Il resto son chiacchiere. Importa una cosa: che quando trilla il campanello dell'uscio, invece dei messeri della polizia politica si possa far entrare l'amico che viene per giocare a scopone.

Socrate incitò, prima di morire, i discepoli a sacrificare un gallo a Esculapio perché la fine della vita è anche la fine di ogni malattia. Nemec, analogamente, può bere una bottiglia in memoria di Stalin che con le sue pessime azioni ha fatto rifiorire, nella sua patria, per contrasto dialettico, i valori della tolleranza e dell'umanesimo liberale. (Pietro Bianchi - *Il Giorno*, 17-V-68)

Così dura e diretta è la polemica del film che il suo regista e lo stesso film (realizzato più di un anno fa) erano stati messi aspramente in quarantena; se oggi sono qui a Cannes lo dobbiamo unicamente al « nuovo corso » iniziato a Praga qualche mese fa. Comunque, anche se non conoscessimo questi elementi rivelatori, non ci sarebbe difficile trovare la chiave ad una parabola di questo tipo, non solo perché l'anfitrione cattivo ha una barbetta alla Lenin che lo fa somigliare anche ad Ulbricht, non solo perché le facce dei suoi adepti sono sempre una parafrasi delle iconografie ufficiali dei più noti stalinisti, ma perché ogni momento della storia, ogni battuta di dialogo, ogni gesto dei personaggi suona sfida all'oppressione dittatoriale, anelito alla libertà dell'individuo. Come ha dichiarato lo stesso Nemec, del resto, quando, riassumendo il suo film, ha precisato: « *È troppo bello voler prender parte a tutte le feste della vita e sedersi senza pensieri ad una tavola imbandita, dimenticandosi degli avvenimenti che un uomo da solo non potrebbe cambiare e che, perciò, riteniamo inutile tentar di cambiare* ».

Un fermo coraggio dunque, ed una decisa presa di posizione ideologica. Accompagnati da uno stile che in più punti addirittura affascina: per la sua semplicità, la sua lindura, la sua drammatica evidenza. L'allegoria, infatti, è tanto realistica quanto erano realistiche le simbologie di Kafka; non c'è mai, in nessuna pagina, il sospetto della letteratura, il rischio del manierismo; le immagini filano via nitide ed esatte, o sempre « in campo lungo », quasi a consentire veri e propri panorami universali, o, talora, con « primi piani » violentissimi di personaggi che guardano « in macchina », verso il pubblico, cioè, per chiamarlo a testimone, per comprometterlo; i temi più aspri son svolti con calma olimpica, con una quiete addirittura glaciale (perché siano anche più orridi, più sconvolgenti, come, per un solo esempio, quella caccia all'uomo con cani e fucili scaturita quasi dopo un brindisi, come un levigato gioco di società); e così le facce degli attori (tutti anonimi, tutti non professionisti), che, pur tanto comuni, in apparenza, e tutte « vere », obbediscono invece, rigorosamente, a precise intenzioni fisionomistiche (quel Lenin-Ulbricht, ad esempio, quel solo invitato che si ribella che sembra fratello gemello di Pasternak, quello stuolo

di conformisti che sembrano tante comparse tolte dai palchi ufficiali durante le sfilate sulle varie « piazze rosse » dei Paesi dell'Est).

Un film, insomma, notevolissimo e nuovo sul serio, non come tanto « nuovo cinema » nostrano. Chiarini, in una sua intervista di pochi giorni fa, ha rivelato che aveva fatto di tutto per averlo a Venezia, ma che, invece, Nemec ha preferito accettare l'invito di Cannes. Lui se ne stupiva, noi (e nessun altro) no. (Gian Luigi Rondi - *Il Tempo*, 17-V-68.

Opera intelligente e sottile, con alcune pagine di ottimo cinema, un ritmo che risponde perfettamente alla logica interna del racconto, una folla di personaggi manovrata con grande maestria, il film di Nemec appare tuttavia vincolato ad un linguaggio un po' giù di moda, con quel suo simbolismo talvolta incline al capriccio, più che motivato da un'autentica necessità, con quei suoi « decors » di gusto « liberty », e quelle sue trovate espressionistiche di sapore alquanto vecchiotto. Conseguenze, forse, di un ristagno culturale, che anche un avversario del vecchio corso come l'autore de *La festa e gli invitati* non è riuscito ad evitare. (Dario Zanelli - *Il Resto del Carlino*, 17-V-68)

HORI MA PARENKO di Milos Forman

Trama e giudizi:

Ancora la Cecoslovacchia, oggi, sugli schermi del Festival, con *Al fuoco, pompieri!* lungometraggio di Milos Forman, il regista rivelatosi con *Asso di picche* (personalmente, il nostro preferito) e confermatosi con *Gli amori di una bionda*, noto anche in Italia. Forman è coerente alla sua ispirazione: partendo dall'aneddoto, quasi dal bozzetto, egli cerca di costruire una immagine satirica, ma affettuosa, della società in vui vive. La tradizionale festa dei pompieri, in una cittadina di provincia, gli porge stavolta l'occasione di un discorso sulla solitudine dei vecchi e sulla goffaggine dei giovani. Si deve eleggere, durante il gran ballo, copiosamente innaffiato di birra, *Miss Pompiere*: gli attempati dirigenti dei vigili del fuoco fanno fatica a radunare un congruo numero di candidate al titolo, bruttine e tutt'altro che disinvolte. Ma, nel momento cruciale, esse si danno alla fuga. Un incendio interrompe la festa: un uomo anziano e infermiccio resta privo di casa; si decide di sottoscrivere per lui i biglietti della lotteria. Ma i premi in palio sono stati rubati, e i pochi rimasti al loro posto scompaiono durante l'ingenua messa in atto del tentativo di recuperare il maltolto. Svanisce anche la simbolica ascia dorata che si doveva offrire in dono al presidente onorario dei pompieri, per i suoi ottantasei anni. Il vecchietto incassa con dignità il colpo, mentre il suo quasi coetaneo senzatetto dorme all'addiaccio, sotto la neve.

Così, l'umorismo beffardo di Milos Forman si stempera nel patetico, in doverosi accenti di solidarietà umana. Ma la sua vena più propria è manifesta soprattutto nel disegno, tagliente e anche un po' insistito, di quel piccolo mondo ubriaco, ansioso e insieme incapace di trovare un'allegra distensione, tra le pieghe del lavoro e della monotonia quotidiana. Felice nella scelta degli ambienti e dei personaggi (gli attori sono, generalmente, non professionisti), l'autore denuncia peraltro una certa tendenza a ripetersi, e qualche caduta di gusto: sia detto per inciso, il film è frutto d'una produzione associata tra gli studi di

Barrandov e Carlo Ponti. Né l'uso del colore sembra essere particolarmente congeniale a Forman. (Aggeo Savioli - *L'Unità*, 18-V-68)

Venuto dopo *Gli amori di una bionda*, questo *Hori, ma panenko* (« Al fuoco, pompieri! ») dice poco di nuovo sul regista di Praga. Che è simpatico, gentile e garbato — ecco tre aggettivi di cui si impossesserà la pubblicità per capovolgere il senso di quanto stiamo dicendo — ma forse per difetto di fantasia e di calore. Raccontando una festa indetta dai pompieri di un villaggio in onore del loro vecchio presidente, il film allinea patetiche scene della vita di provincia: l'elezione della reginetta, il dispetto degli organizzatori nel vedere che tutti i premi della tombola sono stati rubati dai presenti, un incendio che lascia sul lastrico un vecchietto. Momenti e tipi osservati con un'ironia un po' trita, spesso rivolta a degradare la scena da comica a beffarda. (Giovanni Grazzini - *Corriere della Sera*, 18-V-68)

Nella rassegna è ricomparsa la Cecoslovacchia con una delle sue firme più apprezzate, Milos Forman, autore dell'*Asso di picche* e del meno valido ma più fortunato *Gli amori di una bionda.* Il nuovo film. « *Hori, ma panenko* » (« Al fuoco, pompieri »), denuncia anche più spiccatamente una certa involuzione del regista verso il bozzettismo spicciolo. Forman è per natura un regista svagato e pungente; nelle cose migliori rende qualche fragranza del Cecov umoristico. Queste e altre sue qualità, come di saper legare i motivi di sentimento a un preciso sfondo sociale, non mancano neppure nell'odierna operetta, ma troppo tenue è la materia su cui si esercitano. (Leo Pestelli - *La Stampa*, 18-V-68)

Ancora cecoslovacchi al pomeriggio: *Hori, ma panenko* (Al fuoco, i pompieri), diretto da Milos Forman. Una satira garbata che ha al centro la festa annuale dei pompieri in un villaggio rurale: una tombola, un concorso di bellezza (l'elezione della « Miss Pompieri »), la premiazione di un veterano. Tutto beffato, con toni, a tratti, di polemica leggera contro l'indifferenza umana, l'egoismo, la meschinità, la grossolanità. Niente cifre simboliche, però, niente intenzioni politiche come nella *Festa e gli invitati*: solo gags, battute di spirito, spunti maliziosi. Il divertimento è sicuro, ma, onestamente, Forman fa qui un passo indietro rispetto all'acutissima ironia del suo *Asso di picche* e rispetto alla *tranche de vie* dolorosa degli *Amori di una bionda.* Un cinema comico di questo tipo in Occidente lo si realizza da anni e, forse, non lo si realizza neanche più, perché ormai si tende a andare oltre, verso nuovi orizzonti d'ironia. Anziché film come questi (pur lietissimi) tanto vale, allora tornare a vedere i vecchi film di René Clair: in cineteca. (Gian Luigi Rondi - *Il Tempo*, 18-V-68).

I due film fuori concorso

VIA COL VENTO di Victor Fleming

Cannes XXI: un inizio a colpi di grancassa. Il passato che rivive. Ma quale passato! *Via col vento*, il film più clamoroso di tutta la storia del cinema il film record d'incassi (65 milioni di dollari da quando uscì, nel '39), il film

rieditato ben cinque volte e questa addirittura in nuova veste. Era stato girato, infatti, in 35 mm. (come si usava sino a pochi anni fa), lo hanno ristampato, fotogramma per fotogramma, su pellicola da 70 mm. e l'unica banda sonora l'hanno suddivisa in 6 piste stereofoniche. Un lavoro da titani (e da certosini) che ha già dato i suoi frutti (sempre cifre alla mano) perché, questo nuovo *Via col vento* dilatato e stereofonico, da quando è uscito lo scorso ottobre ha già incassato un'altra cifra record, 12 milioni di dollari e, così stando le cose, finirà per incassare, secondo gli esperti, almeno 30 milioni di dollari entro il '69, quando lo rimetteranno per un po' a dormire.

Anche qui, stasera, la versione « larga » ha dato frutti vistosi nonostante fotograficamente non sia certo delle più egregie. Sulle prime nessuno voleva credere alla funzionalità di un vecchio film, sia pur truccato a nuovo, per la inaugurazione di un festival tutto sprazzi e entusiasmi come è, da sempre, questo di Cannes, ma poi, a poco a poco mentre le immagini panoramiche si snodavano una dopo l'altra sullo schermo del Palais des Festivals, tutti, anche i più difficili, anche i più restii, si son fatti conquistare dall'« avvenimento »; avvenimento non solo per quell'ardimento tecnico di cambiare le dimensioni e il sonoro di una pellicola (è come il trapianto del cuore; fatto il primo, se ne faranno tanti altri, a catena), ma per il film in sé che, quasi trentenne (e per un film non è una età rosea) riusciva a splendere d'una attraente e quasi affascinante giovinezza. La storia, la sua costruzione narrativa, i personaggi, i loro dialoghi, la regìa, le musiche, le scenografie non hanno quasi mai denunciato la loro età, ma si sono imposti come se avessero una data recente.

Perché il film ci piacque troppo allora? Perché, da allora lo abbiamo visto così tante volte da aver finito per abituarci a tutti i suoi difetti, come ci si abitua, e ci si affeziona ai difetti ed alle rughe delle persone con cui si è vissuti a lungo insieme? Forse, però questo *Via col vento* n. 2 è stato visto di recente anche da un pubblico di giovani che non lo conosceva e che, ci dicono le più fresche statistiche, gli hanno riservato le stesse accoglienze che trenta e vent'anni fa gli avevano riservato i loro genitori.

E così stasera a Cannes: c'eravamo noi che non osiamo più definirci giovani e che, comunque, abbiamo visto il film appena uscì, ma c'erano anche le nuove leve — della critica e del pubblico — e le abbiamo viste anch'esse divertirsi, commuoversi, applaudire. « *Non è certo un Godard* — mi ha detto un critico trentenne votato solo al culto del cosiddetto cinema nuovo e abituato, ahimè, a dire sempre male del pubblico —, *non è un'opera d'arte, però almeno è cinema; e se il pubblico lo applaude una volta tanto bisogna proprio dire che ha ragione...* ». (Gian Luigi Rondi - *Il Tempo*, 11-V-68)

Il XXI Festival di Cannes si è inaugurato stasera con la nuova versione (grande schermo e suono stereofonico) di *Via col vento*: il film, dice la pubblicità, che Hitler volle farsi proiettare più volte a Berchtesgaden. Brutto segno. Per la critica più avveduta, la scelta di Cannes è provocatoria, ma per l'orientamento del mercato è un'indicazione preziosa. Lungi dall'incoraggiare il cinema verso produzioni a basso costo, destinate a un pubblico di qualità (con la conseguente ristrutturazione di tutto il settore produttivo e distributivo), Cannes imbocca ancora una volta la via dei colossi popolari, che cristallizzano il gusto

e la sensibilità degli spettatori a livelli elementari, bloccano la promozione culturale e frenano lo sviluppo dell'arte del film.

È un bene che il contrasto fra i Don Chisciotte della critica e i *boss* dell'industria esploda, quest'anno, già alle soglie del Festival. I primi hanno subito modo di contarsi, e di giustificare le proprie riserve su un cinema commerciale che non ha nemmeno la vernice dello sfarzo. Premere il pedale dei film giganteschi comporta spese ingenti e, spesso, incassi favolosi, ma non rende mai il prezzo pagato: quell'allargarsi del fossato fra l'uomo, il suo tempo, la società in cui deve vivere, quell'alienazione derivata dal conflitto fra un'immagine manierata, composta, della realtà, quale è offerta dalle superproduzioni cinematografiche dove ciascuno fa la sua parte in commedia secondo gli schemi retorici del romanzo d'appendice, e l'immagine quotidiana d'un esistere fluido, contraddittorio, sovente inspiegabile.

Il mito del cinema d'evasione, volto soltanto a distrarre e divertire, ha spesso allevato generazioni di introversi e di ipocriti, poco forniti di senso storico, convinti che il mondo è una valle di lacrime da sopportare col sogno. Ciò non vuol dire che il cinema debba essere un surrogato delle prediche o dei comizi: piuttosto che per rispondere alla sua funzione d'arte moderna deve porre interrogativi, inquietare, stimolare a una visione più nobile e problematica della realtà umana di quanto siano soliti fare i film per le masse, sorretti da strutture narrative, figurative e psicologiche tranquillanti, tessuti di frasi e di gesti consunti dall'uso.

Via col vento, decorato di dieci Oscar, è in questo senso il paradigma d'un cinema sclerotico che a nessun costo le nuove generazioni, se non forse nelle aree depresse, sono disposte ad ammirare. Non a caso di *Via col vento* non c'è quasi traccia nella storia del cinema, come è labile, nelle storie letterarie, quella del mediocre romanzo-fiume placidamente razzista di Margaret Mitchell da cui deriva; e invece è fortissima l'orma lasciata nel ricordo del grosso pubblico. Libro e film, essi appartengono a un tipo di civiltà consumistica, incline al melodramma, che ha dato per lustri l'illusione di appagare nella finzione del romanzo storico, costruito su ritmi patriarcali, la sete di sicurezza del presente. La vicenda della ricca schiavista Rossella, la quale in Georgia attraversa l'esperienza della guerra di secessione, vi perde due mariti, la madre e una bimba, e finalmente si convince, forse troppo tardi, del grande amore del poco di buono Rhett Butler, è stata sentita, e perciò è tanto piaciuta, come un catalogo di cause ed effetti agevolmente decifrabili col buon senso, incorniciati di leggenda dell'età tempestosa e profumati alla violetta dell'aura nostalgica. Quando invece era il frutto di una letteratura oleografica già largamente in ritardo rispetto a un'arte del romanzo impegnata a scomporre e a demistificare.

Archeologico nei contenuti — esso celebra valori, come quello della terra e della famiglia, in rapida trasformazione — *Via col vento* è d'altronde polveroso anche nella forma. L'enorme successo ottenuto (uscito il romanzo nel '36, il film sopravvenne nel '39; costato al produttore Selznick quattro milioni di dollari, si calcola che ne avrà resi cento nel 1970, mentre il figlio della Mitchell continua a incassare venti milioni di lire l'anno) si spiega soltanto con la facile, avvilente contentabilità di un pubblico sempre disponibile per le rappresentazioni della storia civile e dell'anima umana che restino alla super-

ficie delle cose. Nell'ambito d'un cinema magniloquente basterà il confronto con *Il dottor Zivago* per misurare il progresso che ha fatto il cinema in questi anni.

Né ovviamente il trasferire *Via col vento* sullo schermo gigante ha giovato al ricordo del diligente regista Victor Fleming o dei divi che lo interpretarono. Come l'immagine si è appannata (soprattutto nei campi lunghi), così irrimediabilmente antiquati risultano la tecnica di ripresa, il ritmo, la sintassi delle situazioni tragiche e comiche, finalmente una recitazione fatta di luoghi comuni (quasi un gioco di sopraccigli, per Vivien Leigh e Clark Gable). Può darsi che qualche spettatore si commuova rivedendo sullo schermo i beniamini della propria giovinezza. Può darsi che qualche cuore palpiti ancora di fronte alle peripezie di Rossella, al suo amore infelice per il cugino Ashley (il tutto sommato modesto Leslie Howard), a quei baffetti del gagliardo Rhett che, interposto Clark Gable, dovevano servire a mostrare « la bellezza animale dei denti ». Sono malinconie rispettabili. A noi il film sembra oggi l'esempio più deprimente d'una polpetta che ha trenta anni e li dimostra.

Venuto d'oltretomba (l'unica superstite è Olivia De Havilland), ringiovanito per una operazione di supersfruttamento mercantile cui corrisponde in Italia l'incuria che manda in rovina pellicole tanto più significative, *Via col vento* è l'esempio classico di un momento della cultura di massa che deve essere contestato, a costo di passare per *snob*. (Giovanni Grazzini - *Corriere della Sera*, 11-V-68)

La tecnica di *Via col vento*, fatta eccezione per una tavolozza troppo carica e una recitazione troppo esplicita, è ancora valida; la si ritrova, più o meno simile, nel *Dottor Zivago*, il suo più poderoso epigono. Ma si può dire lo stesso dell'ideologia? Volendo oggi rievocare la guerra di secessione del 1861 traverso la storia di un clan sudista, non sarebbe più possibile sfumare il coro dei negri di quel vago paternalismo che presuppone la piena acquiescenza al principio della discriminazione razziale; oggi, neppure il più retrivo regista hollywoodiano scambierebbe l'umanitarismo puritano con la democratica tolleranza.

Coi nuovi accorgimenti di formato, profondità di campo e acustica, lo spettatore è « avvolto » da quel che vede; e molto più lo persuadono i tratti descrittivi e corali che non la vicenda sentimentale a più piani, questa sì un po' irrancidita nelle sue cadenze e simmetrie da *feuilleton*. Resta però che *Via col vento* fu il mirabile portato d'un cinema che ancora non portava in sé (o almeno il pubblico non la esigeva) la distinzione tra film d'arte e film di confezione; un cinema di struttura chiusa, al quale si chiedeva che le cose avessero principio e fine, e i caratterini anche come quello di Rossella O'Hara si piegassero alla legge del tempo. In tanta combustione di materiale l'arte entrava come incidente (e per la verità, in *Via col vento* appena appena si affaccia in qualche quadro di desolazione bellica). Visto con questa *pietas*, il film può ancora dire qualcosa; dice soprattutto che i vecchi « divertimenti » cinematografici possono essere largamente rimpianti, ma non recuperati. Siamo moderni a nostro dispetto. (Leo Pestelli - *La Stampa*, 11-V-68)

Via col vento, « ça va sans dire », rimane quello che è sempre stato: un prodotto commerciale di eccelso livello, che, mescolando sapientemente gli eterni motivi del romanzo sentimentale con quelli della rievocazione storica, gli elementi drammatici della guerra di secessione con le ineluttabili asprezze di romantici conflitti di carattere, la patetica suggestione delle storie familiari col rilievo dei personaggi disegnati a tutto tondo (e interpretati con grande talento da un gruppo di attori all'apice delle loro capacità espressive), conserva tutte le possibilità di piacere — in virtù delle qualità negative non meno che di quelle positive — al pubblico delle nuove come delle vecchie generazioni: tanto più che i gusti cambiano assai meno in fretta di quel che molti s'immaginano. (Dario Zanelli - *Il Resto del Carlino*, 11-V-68)

HISTOIRES EXTRAORDINAIRES di Vadim, Malle, Fellini

Trama e giudizi:

Venerdì diciassette : fatalità e orrore sulla Croisette. La Francia ha presentato, fuori concorso, la comproduzione franco-italiana a colori *Histoires extraordinaires* (in Italia, *Tre passi nel delirio*), tre episodi, da altrettanti racconti di Edgar Poe, diretti nell'ordine da Roger Vadim, Louis Malle e Federico Fellini.

Cominciamo dall'ultimo, che non per nulla corona lo spettacolo, dissolvendone certa stanchezza. Oltre ad essere il più liberamente derivato dei tre, vale da sé solo, il prezzo dell'opera. *Non bisogna mai scommettere la propria testa col diavolo* non aggiunge né toglie alla fama del regista della *Dolce vita* e di *Otto e mezzo*, ma è ben degno della sua vena fantasiosa e del suo magistero cinematografico. Un motivo ha sempre detto bene a Fellini: la satira dell'ambiente cinematografaro romano, nei suoi aspetti più ridicoli e al tempo stesso spettrali. Qui l'antico gusto è ritrovato, e secondato con un abbandono di cui fa le spese Poe, messo da parte anche più che non richieda una libera derivazione; in compenso l'episodio è pieno di Fellini, e questo ci basta.

A Roma vanno di moda gli attori inglesi, ed eccone uno che è addirittura l'archeotipo della specie: capellone, *beat* e allucinato quanto ce n'entra. Lui sì, richiama davvero Poe, quelle sue figure tra di stoppa e di cera, sempre in pericolo di squagliarsi sotto i nostri occhi. I produttori lo hanno fatto venire per affidargli la prima parte in un « western cattolico » (la trovata dell'ultima ora), ma l'attore, che tra i suoi demoni distruttivi ha anche quello della velocità, non sarebbe venuto senza l'offa di una « Ferrari », la sola cosa che gl'importa. Intanto, così stranito, così portato via dalle sue visioni di drogato (più insistente quella d'una bambina bionda che gioca con un palloncino), egli è esposto come una bestia rara all'*high life* dell'Urbe, deve intervenire a distribuzioni di Oscar, rispondere a intervistatori ecc. Qui l'estro di Fellini si riaccende tutto, tratteggia tipi e macchiette cui si potrebbe anche dare un nome, trasfigurandole, come suol fare, sul piano della *féerie*. E dal gioco delle domande e delle risposte toglie effetti « attuali » e divertenti.

Poi il divo si apparta con la sua « Ferrari », turbina in un simbolico labirinto senza uscita e finalmente attacca la sua corsa disperata, interrotta da pause angosciose. È un pezzo di bravura sulla nuda tragedia di un uomo disperato che fugge da se stesso. Ma è tempo di rammentarsi del titolo: un ponte è

caduto; la strada manca al folle automobilista. Che gl'importa? Prende lo slancio e via... muore, si capisce; e riecco la malaugurosa bambina con la palla; e la palla saltella, scivola, sfiora la testa decollata del disgraziato Toby che volle scommetterla col diavolo. Fellini non ha fatto come lui, non ha scommesso la testa, o almeno non l'ha scommessa tutta, sulla riuscita dell'episodio. Si è semplicemente voluto divertire, coi propri mezzi, alla barba di Poe; e ci è riuscito con la elettrizzante comunicativa e la foga inventrice che lo distinguono. Ottimo il protagonista che è l'inglese Terence Stamp. Fotografia di G. Rotunno, musica di Nino Rota.

Degli altri due episodi, entrambi più fedeli ai rispettivi modelli, il più debole è il primo, quello di Vadim. L'eleganza di cui egli ha spalmato il suo *Metsengersten*, storia feudale di due cugini, Federica e Guglielmo, separati da un antico odio di famiglie, e congiunti in una stessa morte per fuoco, ad opera di un cavallo nero, è appunto esteriore, non giova al ritmo e quindi all'interesse. La stessa Jane Fonda, per quanto arrischiatamente vestita o svestita, si perde in una sontuosa noia; e non parliamo di suo fratello Peter dalla modica parte. E dire che gli argomenti cattivanti abbondavano, cominciando dal sesso su cui al regista non è parso vero di gettarsi. Federica è bella quanto depravata; divorata dall'odio e dal desiderio per il cugino, cerca diversivi in orge che sembrano preordinate dal « Divin Marchese »; ma tutto l'annoia (e la capiamo), essa è già un esempio di moderna saturazione del male. Ma con tanta carica avveniristica e tanta sceltezza di costumi e d'ambienti, il racconto non ingrana, in sua vece abbiamo una filza di bei quadri.

In mezzo al trittico sta Malle con *William Wilson*, interpretato da Alain Delon e da una Brigitte Bardot nera come un corvo. Qui si sente il polso di un regista e le cose camminano. Il caso di William richiama quello del dottor Jekyll: il bene e il male che sono nell'uomo escono dal rapporto dialettico, diventano due persone, fisicamente identiche l'una all'altra, che si dànno battaglia. Il William « buono » fiancheggia il « malvagio » dall'infanzia alla virilità, interrompendone sul più bello le nequizie; finché il secondo prorompe e uccide il primo. Lo uccide, per morire subito dopo, non potendo l'uomo consistere in pura malvagità.

Il racconto è in gran parte ambientato nell'Italia settentrionale (Bergamo) al tempo dell'occupazione austriaca, e trae il meglio dalla cornice ottocentesca, sentita dal regista con caldo spirito romantico. Perché con Malle l'eleganza penetra, diventa una viva componente del film: come si vede nella lunga sequenza della partita a carte tra Alain e Brigitte, al vertice del dramma. Non mancano però tratti stanchi, riempiti di puro compiacimento.

Concludendo, queste « storie straordinarie », pur avendo dello zoppo come quasi tutti i film a episodi, si staccano dalle solite accozzaglie; soprattutto finiscono in bellezza col « divertimento » felliniano. (Leo Pestelli, *La Stampa*, 18-V-68)

I racconti straordinari di Edgar Allan Poe sono come una lama con il filo da ambo le parti e senza manico. Possono tagliare le mani a chi li usi in modo maldestro. Bulletto della periferia filmica, abile con le donne, ma senza un grammo di talento, Roger Vadim ha fatto con il tormentoso *Metzenger-*

stein un brutto ruzzolone. Vicenda di una trasmigrazione d'anima da un nobile offeso a un cavallo vendicatore, il racconto di Poe è stato manipolato straordinariamente dal marito della mediocre interprete, Jane Fonda, che pronuncia un francese che fa legare i denti. Il protagonista, dall'originario Federico, s'è tramutato in una Federica dissoluta e crudele. Scendendo da una tappezzeria un cavallo nero vendica il padrone Guglielmo morto, per colpa della ragazza, nell'incendio della stalla portando Federica in mezzo alla sterpaglia che brucia. Non c'è assolutamente nulla dell'incanto stregonesco del testo. Vadim è passato accanto a un argomento eccezionale senza sfiorarlo.

S'erano appena quietati gli urli che hanno soffocato i timidi applausi all'impresa di Vadim che, trascorrendo dalla Scozia (ma il luogo originale di *Metzengerstein* si trova in Ungheria...) in Italia, inizia l'episodio firmato da Louis Malle. *William Wilson* espone il caso di un giovane ufficiale austriaco di cattiva e riprovevole condotta perseguitato fino alla morte dal suo « doppio »: un tale che si chiama anche lui William Wilson e che altri non è che la sua coscienza. Diretto correttamente, benissimo ambientato (ma sembra Hoffmann più che Poe...), interpretato discretamente da Alain Delon e in modo maldestro da Brigitte Bardot.

Nel terzo e ultimo episodio, di gran lunga il più riuscito dei tre, Federico Fellini ci riporta al cinema autentico, sia pure per la porta socchiusa del racconto breve. *Toby Dammit* ci presenta un famoso attore inglese chiamato a Roma per interpretare un western psicologico. Sempre ubriaco, insicuro, privo di desiderio di continuare a vivere perché sfiduciato degli uomini e scontento di se stesso, Toby dice di esser venuto in Italia soltanto perché gli hanno promesso una Ferrari.

Alla fine di un lungo errare, penetra, demolendo gli ostacoli, in una strada sbarrata. Invano lo invitano a fermarsi. Egli urla: « Scommetto la testa con il diavolo che riuscirò a passare! ». E così muore.

C'è poco di Poe, nel racconto, ma molto del regista romagnolo. Fellini in immagini di un barocchismo superbo (l'operatore è Giuseppe Rotunno) non ha fatto i conti con il principe delle tenebre, ma con se stesso. Ha fatto crollare rovinosamente i moduli stilistici, l'arte retorica, il cateriale, la stessa musica, che hanno costruito la sua gloria in *Otto e mezzo* e nella *Dolce vita.*

Il breve film celebra in immagini splendide l'illusione dell'apparenza sensibile, la corruzione della carne e il rovinio delle brevi speranze dei giovani. L'ha aiutato nella sceneggiatura un esperto di cose esoteriche, Bernardino Zapponi. Terence Stamp è un Toby demonico, preda consenziente della rapina della morte. (Pietro Bianchi - *Il Giorno*, 18-V-68).

Due elementi, il macabro e il sarcastico, s'incrociano nel racconto, ambedue derivati da una tematica costante in Fellini: ma questa volta, ed è accento nuovissimo, convogliati verso la tragedia. Sempre autobiograficamente Fellini non è passato indenne attraverso la recente malattia. Il suo dono fantastico ha acquistato un tono cupo, la sua galleria di mostri una luce sinistra. Quasi incrudelendo su se stesso, Fellini ha assunto le sue vecchie strutture narrative, i suoi espressivi personaggi, persino i temi musicali di Nino Rota, non più come i segni d'una realtà reversibile col compianto e la speranza (quanto sono lon-

tani la finale purezza della *Dolce vita*, la pietas di *Otto e mezzo*, la consolante natura di *Giulietta!*), ma come unica, atroce sostanza d'un vivere insopportabile, perché privato d'ogni libertà. L'incontro fra il pessimismo di Fellini e il decadentismo di Poe è sintomatico. Risalendo dal buio verso il *Satyricon*, c'è da sperare che l'ossessione della morte non lo volga al lugubre. Fellini non è un poeta della morte, se mai dei brividi che l'annunciano, incrociati ai palpiti vitali.

Al confronto, gli altri due episodi del film sono abili esercizi. Impeccabili ma intirizziti dall'accademia. E più il primo, *Metzengerstein*, di Roger Vadim, in cui si racconta del barone Guglielmo, amico dei cavalli, e della contessa Federica, depravata castellana, che non l'altro, di Louis Malle *William Wilson*, dove si ambienta a Bergamo l'ultimo dramma d'un ufficiale perverso. (Giovanni Grazzini - *Corriere della Sera*, 18-V-68)

Ad attirare Toby verso la sua tragica fine è l'intermittente apparizione di una bambina dalle movenze candide, ma dalle sembianze viziose e demoniache. In tutto l'episodio (tre quarti d'ora di proiezione) quello che corre è tuttavia non tanto il timore metafisico del diavolo, quanto il concreto, assillante, stringente spavento della morte. Immagini, simboli, allegorie della putrefazione, della sfacelo, dell'assurdo riempiono lo schermo. Lo sguardo del regista non era forse mai stato così carico di angoscia, anche se una sorta di cupa ironia sostiene la fermezza dello stile. Sotto l'aspetto figurativo, sono splendide soprattutto le sequenze iniziali, con quella prevalente tonalità di rosso, alla Scipione, che contrassegna le visioni del crepuscolo di Roma, anticipando il sanguinoso epilogo. (Aggeo Savioli - *L'Unità*, 18-V-68)

Il più « bravo », invece (e poteva essere altrimenti?) è stato il nostro Federico Fellini che, dovendo ridurre in *Non scommettere la testa con il diavolo* un racconto di poche paginette tutto incentrato sulla scommessa di un tale che, nonostante le difficoltà dell'impresa, giura di riuscire a fare un altissimo salto in alto mai riuscito ad alcuni, ha rimanipolato completamente Poe per restituircelo alla sua guida. In un modo affascinante e suggestivo.

Fellini, però, non si compiace qui solo di far dramma; si diverte anche a scherzare e con il suo piglio più caricaturale e beffardo, soprattutto nella scena della premiazione della gente di cinema che, ancora una volta, egli sembra aver rubato alla penna cattivissima di Grozs e che, ancora una volta, irridendo e ridendo, giunge ad offrirci un'altra, ricchissima galleria di mostri felliniani. Gli stessi mostri, se volete, di *Giulietta degli spiriti*: là, però, volevano spiegare tante, troppe cose; e non sempre vi riuscivano; qua sono gioco puro, sono fini a se stessi, e come gioco tutto di fantasia si impongono di più, sono più divertenti, colorati e credibili; soprattutto perché, questa volta, il primo a non credervi è proprio lui, Fellini, immerso fino al collo (compiaciuto e sorridente) negli scherzi fastosi della sua magia.

Il protagonista è Terence Stamp: una maschera tirata e distrutta, una mimica sempre sapientemente in bilico fra l'alcolismo e la follia. (Gian Luigi Rondi - *Il Tempo*, 18-V-68)

(*rassegna a cura di* NEDO IVALDI)

Cannes 1968: la VII Settimana della Critica

di *PAOLO GOBETTI*

Dodici film in programma: dieci proiettati. Nel complesso la Settimana della critica, alla sua settima edizione, è la manifestazione del XXI Festival di Cannes che meno ha sofferto della sua movimentata e anticipata conclusione. Eppure a non volerla considerare sullo sfondo dei fatti che hanno portato alla crisi e all'arresto del Festival si rischierebbe un discorso vuoto, più che specialistico gratuito e disancorato dai problemi che interessano il cinema del nostro tempo.

La Settimana, creata nel 1962 dall'Associazione francese della critica cinematografica, è uno di quei tipici tentativi di riformare e migliorare istituzioni ufficiali e poco rispondenti alle mutevoli esigenze di un mondo in sviluppo. Più che un'alternativa ai programmi troppo mondani e diplomatici del grande festival, la settimana è stata subito accolta con il massimo favore dal festival stesso come un prezioso correttivo, uno spazio libero, o « zona franca », in cui dar modo a registi esordienti, o quasi, e a cinematografie « minori » di farsi conoscere, e ottenere un'affermazione che aprisse poi loro le porte dei circuiti specializzati e dei cinéma d'essai.

Ecco perché la Settimana, nonostante la sua apparente fragilità, è riuscita a imporsi: perché in grado di offrire gli alibi necessari e una cauzione « intellettuale » al Festival; e perché capace di garantire un sia pur modesto successo finanziario a certi film nelle sale d'essai di Parigi. Ma queste due ragioni di successo, indicano anche i grossi limiti che l'hanno caratterizzata: necessità di integrarsi « spontaneamente » al Festival ed esigenza di adeguare la scelta ai gusti e alle richieste degli spettatori « d'essai ». Quindi patina di intellettualismo sufficiente a rendere accettabili anche pellicole occasionalmente ever-

sive, e scelta operata soprattutto sul metro del gusto, dettato quindi soprattutto dalla moda, dallo sperimentalismo, dall'adorazione delle novità a tutti i costi.

Insomma, come dire Pesaro, ma con la raffinatezza, l'evanescenza e la presunzione di tante iniziative parigine. (Comunque un esame comparato del Festival di Pesaro e della Settimana di Cannes, con tutte le loro analogie e profonde differenze, anche d'impostazione, potrebbe essere indicativo dei vari livelli di sviluppo della cultura e della società, in Italia e in Francia).

Negli anni scorsi, tuttavia, l'artificio della Settimana aveva funzionato abbastanza bene, fornendo a Favre Le Bret e a Malraux tutti gli alibi necessari e garantendo notorietà e qualche soldo a non pochi giovani registi che alla Settimana sono giustamente riconoscenti. E non dimentichiamo peraltro che alla Settimana sono stati proiettati per esempio film come *Le joli Mai* di Marker, *I diamanti della notte* di Nemec e *Nicht versöhnt* di Straub.

Quest'anno invece sono bastati quei due giorni cruciali, il 18 e il 19 maggio, è bastato in quelle ore vedere Louis Marcorelles aggirarsi pateticamente accorato e disorientato, nel disperato tentativo di salvare la « sua » settimana, — senza capire che certe « integrazioni » si pagano quando viene la resa dei conti per tutto un sistema, — sono bastati i discorsi, le discussioni, le trattative, gli scontri di quei due giorni perché anche la Settimana naufragasse insieme al Festival grande. E chi voleva ha potuto capire che per salvare i festival non si tratta di organizzare meglio il concorso, o di non farlo, di avere le giurie o no, di far scegliere i film dai critici o da produttori: tutti questi sono particolari che possono funzionare o no a seconda di una quantità di variabili. Quello che conta è il concetto stesso di festival che va profondamente ripensato e adeguato alle necessità dello sviluppo cinematografico. Finché il mondo del cinema rimane saldamente nelle mani dei produttori, tutti i tentativi di organizzare manifestazioni cinematografiche che sfuggano al loro controllo sono destinate, a seconda dei casi, al fallimento o all'integrazione. In attesa di un cinema alternativo a quello dei produttori, rimane il problema di manifestazioni cinematografiche di contestazione, che sappiano essere utili al cinema in quanto espressione artistica ed espressione delle esigenze culturali di popoli e classi oppresse. Ma questo è, evidentemente, un altro discorso.

Per ritornare alla Settimana di Cannes dovremo dire anzitutto che ne sono mancate, tra i dieci film proiettati, le rivelazioni folgo-

ranti, le opere davvero entusiasmanti, ci sono state almeno due o tre pellicole vive e stimolanti e altre tre o quattro per vari versi interessanti o curiose.

Il film che probabilmente si prestarebbe alle considerazioni più importanti, sia per lo stile, sia per l'argomento trattato è *The edge* di Robert Kramer, film politico statunitense, pieno delle inquietudini e dei disorientamenti che fermentano nella società odierna tardocapitalistica. Lo sciopero prima e l'interruzione poi, ci hanno però impedito di vedere nella sua interezza questo film, che tra l'altro avrebbe meritato una seconda visione e un'adeguata riflessione. Possiamo comunque dire che si tratta di una produzione insolita anche per il cinema indipendente americano, che ha il coraggio di affrontare con coraggio e coerenza i temi di una politica di protesta e di contestazione negli Stati Uniti di oggi.

Il discorso politico del film può apparire discutibile, centrato com'è sulla decisione del protagonista di uccidere il presidente, e sulle reazioni che questo gesto assoluto provoca tra i compagni e gli amici del potenziale attentatore. Possono apparire un po' vaghe e generiche, o arretrate, certe discussioni sulla tattica e sull'uso della violenza; può apparire irreale la situazione di base, in quanto oggi a uccidere i presidenti o i candidati tali non sono gli uomini della sinistra ma quelli della destra. E tutto questo testimonia della confusione politica che regna nell'ambiente della sinistra americana. Ma il film costituisce ciò non di meno un importante esempio di cinema politico, oggi di estrema attualità, una proposta che si affianca a quelle di un Godard (*La cinese*), pur rimanendo su un piano diverso, e meno affascinante, di quello del nuovo cinema brasiliano.

Dalla parte opposta del globo, dalla Georgia sovietica, arriva un film assai diverso, ma non privo d'interesse, *Vendemmia* di Otar Josseliani. Opera prima realizzata senza molte pretese e con parecchia ingenuità, ma che, a modo suo, pare anch'essa un film politico. Siamo lontani dalla perizia, dall'eleganza, dal disincantato distacco dei film dei giovani registi cechi o anche degli indipendenti americani; ma confessiamo che, nonostante qualche debolezza neorealistica, lo spirito sinceramente impegnato del regista, il suo sforzo per cercare i toni più autentici di una vita di provincia, la chiara posizione critica senza la sottintesa pretesa di buttare all'aria tutto un sistema, sono vari elementi che ci han fatto considerare con interesse un film peraltro un po' modesto. La considerazione negativa che suggerisce il film è che, dopo quasi cinquant'anni di vita, il cinema georgiano,

forse più degli altri vittima dello zdanovismo ciaureliano, rimane cinema minore e per certi aspetti sottosviluppato.

Un regista nuovo, personalità da non sottovalutare ci rivela *Concerto pour un exil* di Désiré Ecaré, della Costa d'Avorio, ma realizzato a Parigi. Affiorano in questo mediometraggio, fatto con pochi mezzi ma molte idee e una viva sensibilità, tutti i problemi degli studenti africani a Parigi, i loro rapporti con la cultura francese, col sottosviluppo dei loro paesi d'origine, i loro sentimenti di uomini che sono in un certo senso all'avanguardia nel mondo moderno ma che si sentono invece ancora tenuti come ai margini della tradizionale cultura, dalla quale, prima di respingerla, sono affascinati. Ecaré ha molte cose da dire: la sua pellicola è tra le più significative che ci abbiano dato gli africani. Se saprà maturare il suo discorso in rapporto alla Francia e al suo paese e se avrà i mezzi per esprimerlo in un film, potremmo avere il primo grande regista di una cinematografia che deve ancora esplodere.

Di interesse assai più limitato altri quattro film che sono altrettante variazioni di « cinema diretto ». Il più abile è indubbiamente *The queen* di Frank Simon, che si crea attorno una facile atmosfera di curiosità un po' morbosa essendo centrato sull'elezione della « regina », la miss dei travestiti. Fastidiose sono le parti che vogliono essere scioccanti, e risultano invece solo noiose o squallide, mentre non prive di un certo valore, sul piano del costume, appaiono le descrizioni di certi tipi di travestiti e di certi aspetti della manifestazione.

Coraggiosa, entro certi limiti, l'inchiesta sull'Irlanda odierna di *Rocky road to Dublin* di Peter Lenno: ci fa scoprire il regime profondamente reazionario e bigotto che si è instaurato nell'isola all'indomani della rivoluzione; l'indagine è però un po' generica e manca una precisa prospettiva da parte dell'autore. Il cinema-diretto è naturalmente il più personale che ci sia e non ammette mancanza di lucidità o approssimazioni. Lucidità che non manca a Michel Brault, il canadese di *Pour la suite di monde*, che porta qui la sua indagine sulla Bretagna e l'influenza che gli insediamenti industriali hanno sulle popolazioni locali. *Les enfants de Néant* illustra la trasformazione di un contadino in operaio di un'officina Citroën. Il film, che vuol essere sociologico, è ispirato al più ortodosso riformismo e rende quindi noioso e di scarso interesse un argomento che poteva invece ispirare un'opera violenta e attuale di protesta e di contestazione. Il futuro del cinema canadese, insomma, è in Canadà.

Ugualmente riformista ci è apparso il film della giovane ungherese Judit Elek, *Dove finisce la vita.* Inchiesta sul mondo del lavoro, sui vecchi che vanno in pensione e i giovani che incominciano una carriera d'operaio, il film è piuttosto deprimente e senza speranza, in quanto l'atteggiamento critico giustificatissimo nei confronti della retorica del socialismo, sbocca poi in una mancanza di prospettiva, che rasenta il qualunquismo.

Ancora sul problema dei vecchi si sofferma il mediometraggio *Angèle*, di Yves Yersin, che fa parte del film svizzero in quattro episodi *Quatre d'entre elles.* Anche se non manca qualche tratto felice nel ritratto di un'anziana signora che non sa ambientarsi in una pensionato per vecchie, il film è piuttosto povero d'interesse; propone però una riflessione sulle ragioni che inducono giovani registi a occuparsi del problema della vecchiaia.

Rimangono ancora due film: quelli che meno ci hanno convinto. Il francese *Marie pour la memoire*, di Philippe Garrel, è uno di quegli esperimenti di nuovo linguaggio, tutto costruito su inquadrature lunghissime e immobili, che dovrebbero essere dense di significato e portare avanti un discorso cui lo spettatore è invitato a partecipare (con non poco sforzo). In realtà non siamo riusciti a trovare la chiave adatta alla comprensione del film, o, se l'abbiamo immaginata, non ci ha aperto prospettive molto affascinanti sui problemi esistenziali d'amore o di odio di Marie e dei suoi colleghi. Di *Su aerei di carta* di Matjaz Klopcic,. si è già accennato nel resoconto da Pola: non è certo tra i film migliori della produzione jugoslava dell'anno scorso, ed è significativo solo di una corrente di quel cinema che, rifacendosi sempre più a esempi e ad aspirazioni di stampo occidentale, dimentica o travisa i problemi più vivi della vita del Paese.

A questo punto possiamo ritornare al discorso di carattere generale che facevamo dapprincipio. Rispondeva la Settimana della critica anche solo alle esigenze di informazione sullo stato del cinema nuovo, giovane, vivo che ci interessa?

In Italia, in Francia, in tutta Europa, in tutto il mondo la protesta studentesca si matura e si estende; negli Stati Uniti la questione razziale sta per raggiungere il punto critico, e tutto il paese è sconvolto dall'ondata di violenza creata dalla guerra del Vietnam; in Cina continua a svilupparsi la rivòluzione culturale; in Africa sta maturando una situazione nuova nei Paesi di recente indipendenza mentre più acuta diventa la crisi negli ultimi territori coloniali o nelle nazioni segregazioniste; nell'America Latina la morte di Che Guevara

solleva chissà quali conseguenze e a Cuba si affronta la creazione d'un socialismo assolutamente nuovo e rivoluzionario; in Cecoslovacchia si spazzano le ultime vestigia di un pesante passato stalinista; in Vietnam si svolge il conflitto chiave dello scontro tra imperialismo e mondo sottosviluppato; in Giappone i giovani ritornano alla ribalta e in Francia tutto il sistema gollista viene scosso dalla sua base: il 1967 e i primi mesi del 1968 sono stati tra i periodi più movimentati di un mondo in crisi.

E di tutto questo quale riflesso si è avuto, non diciamo al grande Festival di Cannes — preoccupato soprattutto di riesumare le immagini trentennali di *Via col vento* e di mettere in primo piano gli pseudoproblemi del sesso — ma alla Settimana della critica? I film sono stati scelti da critici cinematografici di Parigi, senza sottostare a imposizioni commerciali di produttori o distributori; non c'erano, in partenza, preclusioni veti o tabù; il prestigio della cultura francese permetteva di assicurarsi la partecipazione di tutti i paesi del mondo.

Eppure si sono visti sullo schermo della sala Cocteau soddisfatte immagini sui travestiti d'America, strazi d'amore di Francia e di Jugoslavia, vecchi mali soddisfatti d'Ungheria e di Svizzera, o gli exploits canterini di uno spregiudicato prete irlandese. Nei casi migliori una eco falsata dei problemi della Bretagna, o immagini un po' deamicisiane dei problemi della responsabilità individuale nel sistema socialista. Solo nei negri e negli statunitensi inquieti di Ecaré e di Kramer abbiamo potuto riconoscere uomini del nostro tempo.

Il discorso sulla nuova struttura delle manifestazioni cinematografiche, anzi quello più ampio e generale sul cinema in questo momento di crisi delle nostre società, resta perciò aperto. Ci pare comunque merito del programma così astratto e arcadico della VII Settimana della critica di Cannes, da un lato, e dell'improvviso irrompere della realtà drammatica di un mondo in movimento, dall'altro, l'aver illuminato in modo così netto ed esatto le insufficienze e le contraddizioni di un sistema che per troppo tempo si è creduto immutabile.

La XII mostra internazionale di Olbia

di NEDO IVALDI

Nell'ambito della Mostra del Cinema Indipendente di Olbia ha avuto particolare rilievo il 3° Convegno di Studi sul Cinema. Tema di fondo è stato il modo di realizzare e diffondere quel tipo di cinema, l'unico che c'interessa, che uno dei relatori ha definito « di comunicazione culturale ».

È stata così assicurata al Convegno (presieduto da Renato May) una sostanziale impostazione unitaria, pur nel diverso articolarsi delle due relazioni-base: « Cinema 'nazionale' e co-produzioni » di Tullio Seppilli, direttore dell'Istituto di Etnologia e Antropologia Culturale dell'Università di Perugia, e « Per una libera scelta del pubblico » di Franco Bollati, presidente del Centro Studi Cinematografici.

La relazione Seppilli ha avuto il merito d'impostare in modo razionale la materia in discussione che, partendo da un'analisi della situazione cinematografica mondiale tendenzialmente portata a veicolare un « cinema spettacolare... di fatto strumento di diffusione di luoghi comuni, degli stereotipi e dei valori più conformistici » piuttosto che un « cinema di qualità », giunge ad individuare nel rapporto complementare di un « cinema pilota » (« di ricerca critica e di proposta, impegnato ad un tempo sul terreno dei problemi e sul terreno del linguaggio ») e di un « cinema di divertimento » (« che si collochi tuttavia all'interno del medesimo ambito culturale del cinema pilota, 'dentro' e non 'contro' i valori umanistici della cultura moderna ») quella convergenza degli opposti che può sembrare suggestiva ma si tinge dei colori dell'utopia.

Ma è lo stesso relatore che mentre propone questa « città del sole » cinematografica, ha ben presenti le remore che vi si frappongono costituite dall'impostazione del loro lavoro da parte di produttori, noleggiatori ed esercenti proiettati solo verso il successo commerciale del cinema, protestando ad ogni piè sospinto le difficoltà di mercato del « cinema di qualità ». « Noi seguiamo i gusti del pubblico », dicono, ma a ciò si contrappone l'osservazione desunta dall'analisi socio-politica che « le preferenze del pubblico — scrive Seppilli — lungi dall'essere espressioni spontanee, costituiscono il risultato di un massiccio e multiforme processo di condizionamento e controllo ideologico esercitato sulla massa della popolazione dai ceti egemonici, di cui gli stessi produttori, noleggiatori ed esercenti, o almeno i maggiori di essi e le loro orga-

nizzazioni, sono parte integrante ». Ne consegue come corollario, e il cerchio si chiude, che bisognerebbe modificare quelle preferenze, « ma perché ciò avvenga — conclude Seppilli — occorrerebbe che i grandi mezzi di comunicazione veicolassero valori diversi da quelli attuali e si inserissero in una più generale azione contestativa delle attuali strutture di potere », cosa che gli operatori economici del settore non faranno mai. Anche lo Stato, che pur interviene a diversi livelli e in vario modo nel processo produttivo e distributivo, ha dimostrato una carenza strutturale nel porsi come forza calmieratrice di natura culturale, e ne è una prova evidentissima la profonda crisi che travaglia i quadri direttivi e le attività degli Enti di Stato del settore.

Franco Bollati ha invece messo a fuoco, nella sua relazione, vari problemi pratici relativi alla diffusione di un cinema di qualità, denunciando da un lato le carenze legislative che non tengono in alcun conto questo settore fondamentale per la promozione culturale del pubblico, dall'altro l'insufficiente coordinamento tra i vari circoli del cinema, cinema d'essai e iniziative parallele. Ma se le carenze, imputabili a vari attori, per la creazione di un circuito indipendente sono molte, se vogliamo parlare di libera scelta del pubblico « non basta creare delle sale al di fuori delle strutture attualmente esistenti — ha detto Bollati — occorre compiere un'azione culturalmente valida che parta già dai banchi della scuola ».

Su questi presupposti si è quindi articolata la discussione che ha tenuto occupati per due giorni i partecipanti al Convegno sotto la direzione attenta di Renato May che nella breve introduzione ai lavori aveva posto l'accento sulla diversa immagine che il fenomeno cinematografico è andato assumendo col passare del tempo: da forza capace d'influenzare la società ad elemento, al pari di tanti altri, succube della società stessa. Da qui discende naturalmente la considerazione che « il cinema indipendente non può essere che un cinema d'idee ed un cinema di contestazione ».

Dopo una mia comunicazione in cui ho voluto puntualizzare le zone d'ombra della legge 1213 per la promozione di un cinema di qualità e soprattutto per la sua diffusione, Adriano Asti nel suo intervento ha inteso denunciare la mancanza d'interesse specifico dello Stato per un cinema di qualità e la collusione tra governo e produttori, fattori questi che inducono a pessimistiche previsioni per il futuro.

La proposta di Seppilli di operare dentro e fuori le strutture può essere accolta come dato contingente per utilizzare tutto quello che è autonomo per conseguire lo scopo di una maggiore diffusione del cinema indipendente, ma non deve essere dimenticato il fine ultimo di educare il pubblico affinché possa operare libere scelte, perché solo aggredendo le strutture dal basso è possibile modificarle. A meno che non s'intenda sovvertirle totalmente in un'ansia di rinnovamento o, come si usa dire, di contestazione globale sull'esempio che ci viene dal Movimento Studentesco i cui fermenti sono destinati a propagarsi al di fuori dell'ambito universitario.

A questo punto di sincera analisi, pessimistica per ragioni obiettive, si è inserito l'intervento di Giacomo Gambetti che ha costituito l'elemento di rottura e di meditazione ad un tempo del Convegno stesso e che poteva essere un'ottima occasione per condurre a fondo una critica sul modo di operare per contestare le centrali del potere economico cinematografico. Partendo proprio

da Olbia, da questa manifestazione periferica ma con una sua autonomia ideologica (almeno finora) invidiabile, che per prima avrebbe dovuto tenere un contatto intimo col pubblico cittadino e non limitarsi a fornirgli qualche film, e non tra i più significativi della rassegna e nei modi tradizionali (attori, fiori, applausi), senza incidere quindi in modo duraturo sulle scelte future di quel pubblico fruitore inconsapevole di una realtà cinematografica esotica ed anonima. Ma il problema, ha soggiunto Gambetti, è più vasto e investe l'impegno della critica cinematografica e degli uomini politici capaci, questi ultimi, di discorsi e proposte generiche — di cui non si sente alcun bisogno — invece di operare concretamente ponendosi magari obiettivi limitati, ma raggiungibili. Da Olbia dunque è partito il primo esempio di critica contestativa al modo di organizzare la cultura — e di questo la manifestazione deve essere cosciente e fiera — ancora fermo al concetto di elargizione benevola invece che elemento dialettico a cui tutti partecipano: organizzatori, pubblico, critica, autori e attori.

Non fa meraviglia quindi che gli organizzatori non abbiano capito l'istanza morale dell'intervento di Gambetti, e dopo frasi generiche di difesa hanno ripiegato sulla promessa di una tavola rotonda che avrebbe dovuto seguire immediatamente alla Rassegna — o al massimo dopo Pasqua, a Roma — per analizzarla in tutti i suoi aspetti (cosa, per altro, che non è stata fatta).

Sull'onda di questo intervento si collocano quelli di Di Giammatteo che ha voluto richiamare l'attenzione sul fatto che « la società, com'è attualmente organizzata, accetta le piccole contestazioni, non quella precisa ad un ganglio vitale. Restando qui in Sardegna ritengo impossibile fare un film su quello che fanno effettivamente i baschi blu ». Polemizzando poi con P. Taddei che aveva individuato come componente essenziale della civiltà di massa la comunicazione come « piacere », cioè « vale ciò che piace, quello che non piace non ha valore », portando così ad uno sfasamento nel modo di vivere che impone delle esigenze che sono contro il piacere e si richiamano al dovere e al sacrificio, Di Giammatteo riferendosi alle tesi di Marcuse e in particolare a quanto scrive in « Eros e civiltà » (« un punto d'incontro serio tra Marx e Freud »), ha inteso invece rivalutare l'aspetto positivo del « piacere » come fattore di progresso in cui l'uomo realizza se stesso in una sorta di liberazione gioiosa.

Così ancora Cattivelli ha voluto distinguere tra un tipo di cinema per cui vale la pena di battersi e quello che non è più da sostenere (due esempi: Germi e Lattuada). « Sono stanco della piacevolezza mentre nel mondo si muore di fame, o di bombe o di fucilate dalle finestre », ha soggiunto, individuando poi in un rinnovamento dei contenuti il mezzo per essere più aderenti alla storia, e non lasciandosi suggestionare da semplici novità di linguaggio recepiti anche da prodotti di consumo — Senza un attimo di tregua *e* Due per la strada *— per poi raccontarci le solite storie.*

Appresa la notizia dell'assassinio di Martin Luther King, il Convegno ha ascoltato alcune parole di meditazione dette da P. Nazareno Taddei S.J. che si è chiesto se è possibile ottenere nel mondo una effettiva linea di demarcazione tra spiritualismo e materialismo. « Questa morte significa qualcosa di più profondo — ha detto — vuol dire mettere se stessi al centro dell'universo e uccidere che vi si frappone. È un problema di libertà che stentatamente

cerca di farsi largo ostacolato da chi confonde se stesso col mondo. Dalla morte di M.L.K. ci venga un messaggio di libertà, di verità, di giustizia ca pace di suscitare in noi una maggiore ricchezza interiore ».

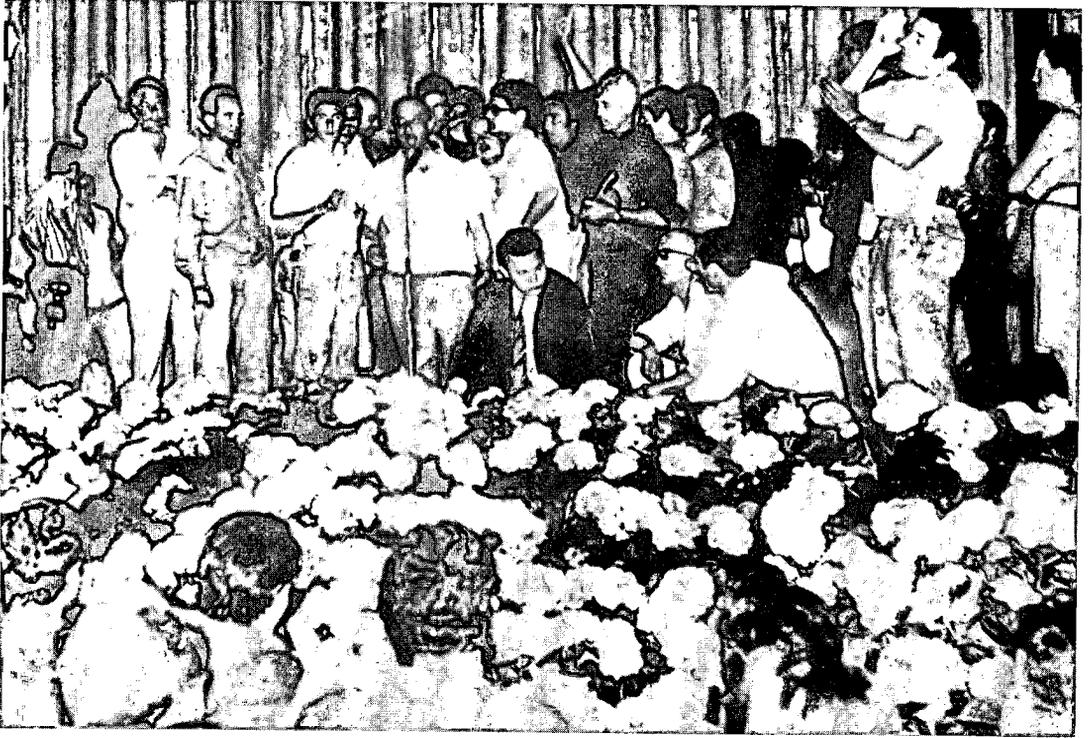
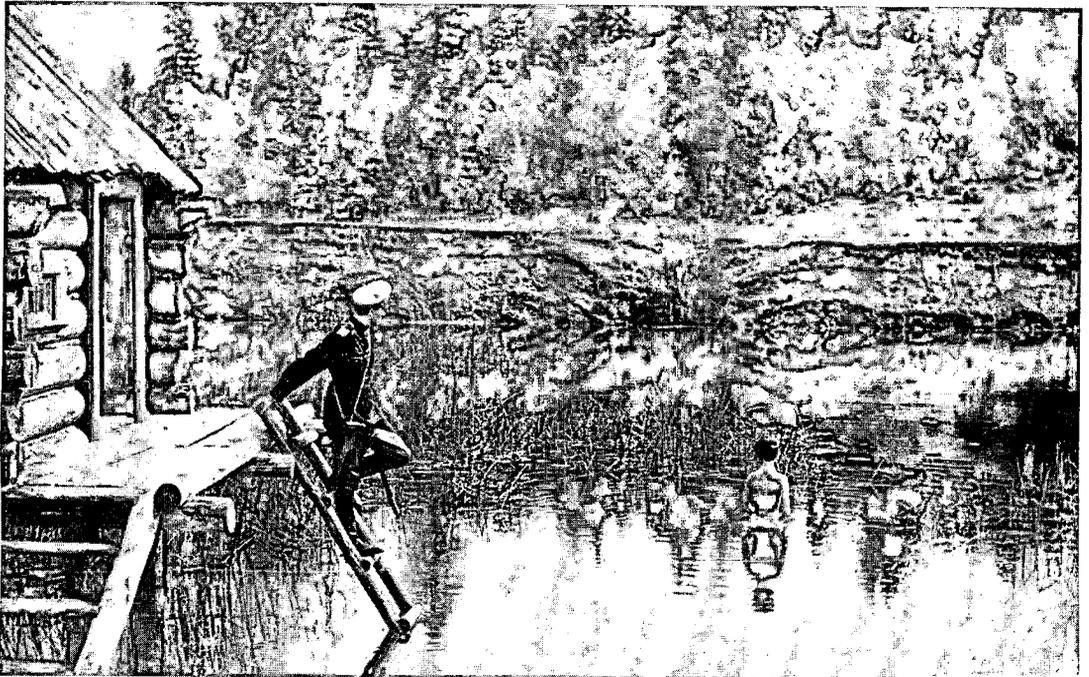
* * *

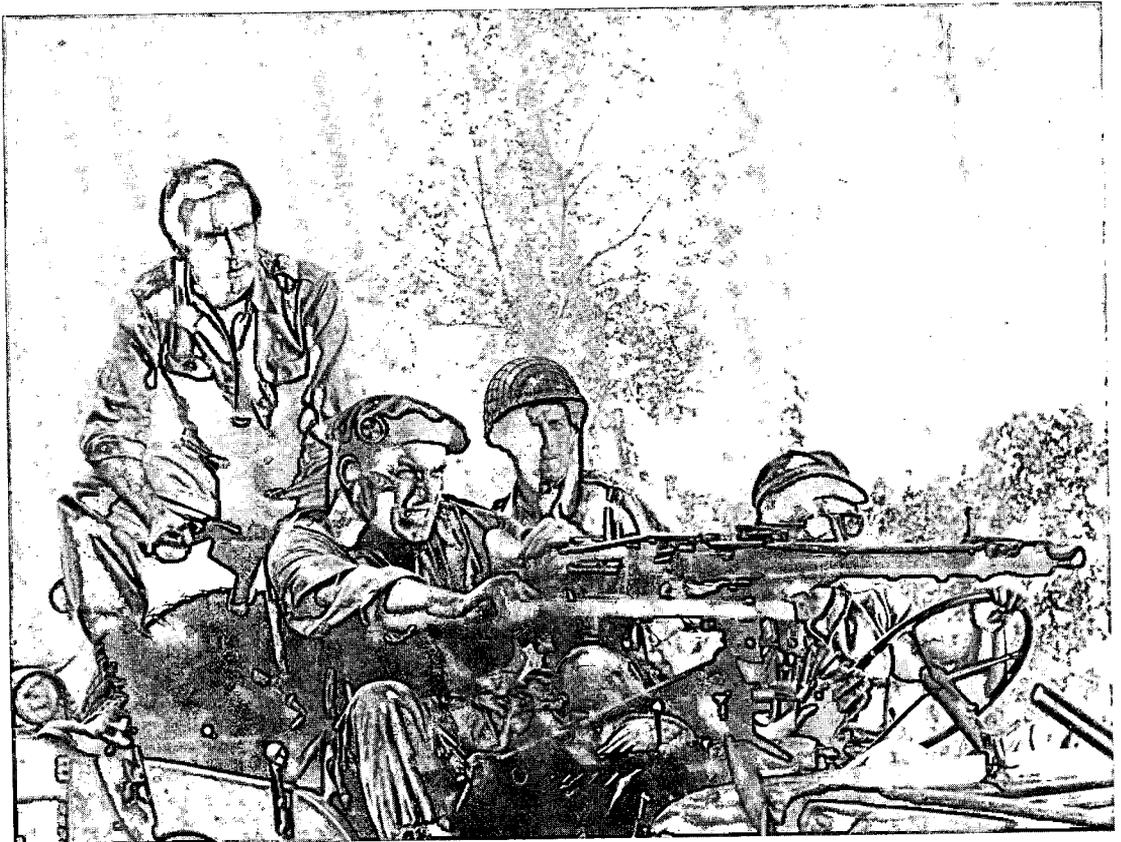
« Voi avete sempre pensato che ciò sia qualcosa, ma io vi dico: non è altro che uno scandalo quanto voi qui vedete, è il vostro completo fallimento; è la vostra stupidità che viene qui ufficialmente dimostrata, la vostra pigrizia nel pensare e la vostra abiezione ». Questo il testo, tradotto dal tedesco, del messaggio inviato da Jean-Marie Straub alla Rassegna di Olbia, che ha ospitato quest'anno alcuni film del « giovane cinema tedesco », e che suona come una condanna esplicita, perentoria, sprezzante di un intero movimento, escludendo a priori ogni distinguo, che ad una più attenta analisi si può, anzi è doveroso fare. La dichiarazione di Straub la trovo comunque coerente con il suo impegno di regista così teso nella invenzione di un linguaggio che, a parte ogni ricerca formale (dalla costruzione interna dell'inquadratura, all'uso simbolico-significante degli attori e del materiale plastico) non intende assolutamente instaurare un rapporto di complicità con lo spettatore, ma bensì pagare fino in fondo quello scotto che significa « non riuscire a raggiungere quel numeroso pubblico a cui si vuole dedicare la propria opera» (cfr. la premessa e la sceneggiatura di Nicht Versöhnt, *di J.-M. S. sul n. 1 di « Cinema e Film »).*

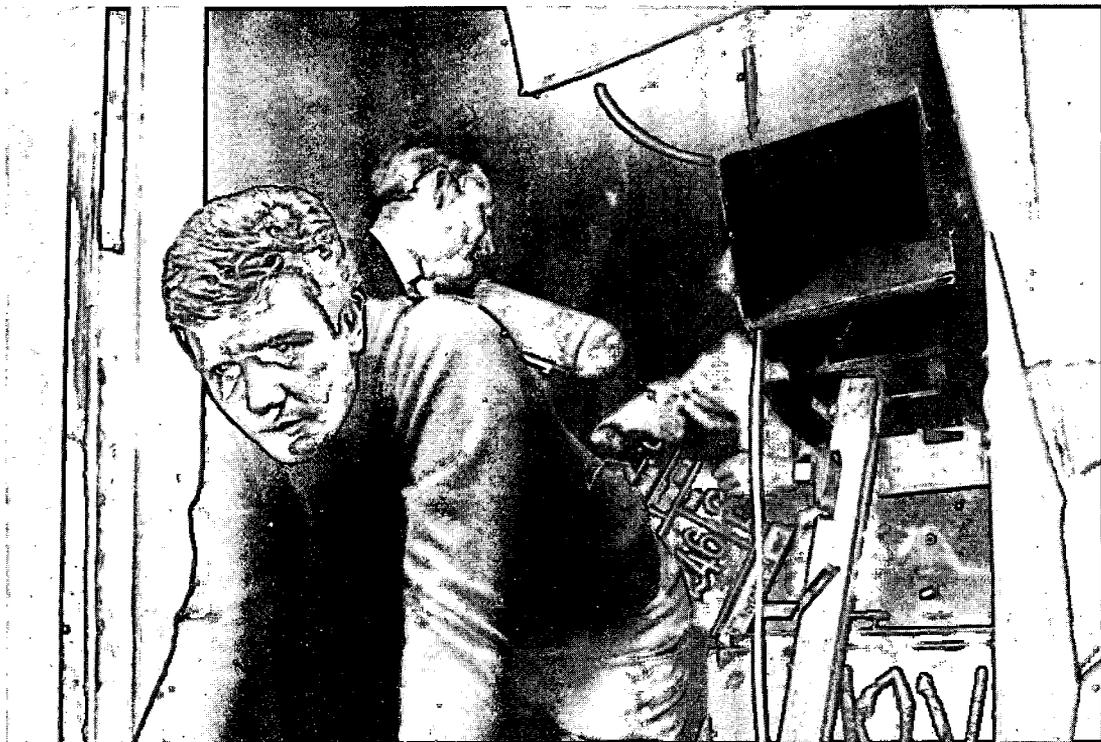
Ma d'altra parte è lo stesso Straub che distingue un « giovane cinema ufficiale », che non è altro che « una nouvelle vague su misura, che temo non apporti altro che clichés estetici e morali », da un altro giovane cinema e che porta i nomi di George Moorse, Vlado Kristl, Peter Nestler, Rudolf Thome, Max Zihlmann, Klaus Lemke e soprattutto Alexander Kluge (« il solo che dia prova di senso morale — e quindi di senso politico ed estetico — e che abbia il senso della provocazione »).

Il risveglio del cinema tedesco dopo la parentesi nazista e bellica è praticamente cronaca di questi giorni. « Dal 1966 — così scrive Urs Jenny nel saggio introduttivo al catalogo della Mostra — è diventato possibile ancora una volta parlare di cinema », e più avanti: « ... salvo pochissime ed inefficacissime eccezioni [i film] miravano quasi sempre all'annientamento e all'indebolimento della coscienza sia estetica che sociale dello spettatore; e nei periodi più prosperosi le province e la Federazione, con le loro associazioni finanziarie, collaborarono a quest'impresa con la massima energia. Gli intellettuali, come del resto tutti gli 'accademici', giudicarono questo tipo di cinema come una specie di divertimento infantile-proletario, e il loro disprezzo era più che giustificato ».

All'origine di questo rinnovamento sta il conciso « Manifesto di Oberhausen » del 28 febbraio 1962, firmato da ventisei giovani registi (allora, in prevalenza, documentaristi) che, dopo aver proclamato il loro diritto « di creare il nuovo lungometraggio tedesco », concludevano con l'affermazione: « Il vecchio cinema è morto. Noi crediamo in un cinema nuovo ». La loro battaglia, sul piano pratico, la vinsero qualche anno dopo, quando il governo della Repubblica Federale diede vita al « Kuratorium » del giovane cinema tedesco per finanziare opere prime (300.000 marchi, generalmente). Fu così possibile pro-

Cannes 1968

(*Sopra*): L'occupazione del palcoscenico del Palais du Festival a Cannes, il 18 maggio 1968 (telefoto UPI - Ansa).

(*Sopra*): Il migliore tra i film visti al festival: l'ungherese *Csillagosok, Katonak* di Miklós Jancsó.

I film italiani: *Grazie zia* di Salvatore Samperi, con Lisa Gastoni (*sopra*); *Seduto alla sua destra* di Valerio Zurlini (*sotto*).

(*Sopra*): Il cecoslovacco *O slavnosti a Hostech* di Jan Némec. (*Sotto*): Il polacco *Zywot Mateusza* di Witold Leszczyński.

(*Sopra*): Il giapponese *Yabu no naka no Kuroneko* di Kaneto Shindo. (*Sotto*): Albert Finney è regista esordiente e protagonista del film inglese *Charlie Bubbles*.

durre film al di fuori delle normali organizzazioni produttive, ferme alla riproduzione di moduli hollywoodiani e alla illustrazione di una pseudo-realtà tedesca da dove è bandito ogni riferimento ai problemi sociali e politici del paese.

Ad Olbia è stato dunque possibile avvicinarsi ad una parte di questo « junge deutsche film », i cui autori sono scarsamente noti nel nostro paese e le cui opere sono state viste solo dagli « addetti ai lavori » in qualche festival (Venezia, Bergamo, Pesaro).

Del quarantenne Horst Manfred Adloff è stato proiettato Die goldene pille *(La pillola d'oro) un tentativo d'indagine psicologica tra un gruppo di ragazze messe in agitazione dalla possibilità di usare la pillola anticoncezionale e quindi conquistare la libertà sessuale.*

Tre i personaggi principali che frequentano il liceo in una tranquilla cittadina della Germania occidentale, e che il regista assume come simbolo di tre diversi atteggiamenti: quello di Elke, la più emancipata, che si lascia subito convincere all'uso della pillola da un'amica più esperta; Barbara, invece, non riuscirà a procurarsela e resterà incinta; Lissy infine, senza scrupoli morali, non prenderà il farmaco ma eviterà altresì ogni cosa che possa metterla in difficoltà. Attorno a loro il mondo dei « grandi », specialmente dei professori che sequestrano un questionario che le ragazze del liceo elaborano per conoscere meglio la realtà in cui vivono, ma si trovano impotenti ad intervenire con i logori schemi di una società invecchiata. La vicenda può richiamare quella della « Zanzara » di Milano conclusasi nelle aule di un tribunale, ma nel film di Adloff l'apertura verso la società in cui vivono quelle ragazze è molto limitata, anzi si risolve o in modo schematico (Barbara si sottopone ad un intervento chirurgico in una clinica) o addirittura in chiave onirica quando Elke immagine di fuggire nuda inseguita dai professori vestiti di nero con lobbia, creando una facile simbologia. Così facendo è naturale che il film scivoli verso un finale conformista in cui tutte le allieve riescono a sostenere i loro esami e le autorità scolastiche archiviano il caso. Non è dunque sufficiente che il regista — qui anche produttore, sceneggiatore e interprete — tenti il recupero del film sul piano culturale appoggiando la sua tesi (confusa e sostanzialmente ipocrita) sui « sacri testi » di Sigmund Freud ed Herbert Marcuse che parlano dell'alienazione sessuale dell'uomo nella civiltà industriale, e dell'uso della pillola per facilitare la pianificazione familiare. Troppe preoccupazioni spettacolari e tentativi di astrazioni « poetiche » hanno limitato fortemente lo « scandalo » che il film avrebbe voluto sostenere, facendo rientrare l'operazione in una normale routine *produttiva.*

Più inquieta e tormentata con risvolti satirici e grotteschi, quindi più consistente, la personalità di Franz-Josef Spieker che con Adloff ha curato il mediometraggio Die Wechsler im Tempel *(I mercanti nel tempio, 1966) una denuncia spietata, e in alcuni punti feroce, delle aberrazioni che l'esercizio del potere temporale ha determinato all'interno della Chiesa cattolica dai tempi evangelici (« E fatta come una frusta di cordicelle, scacciò dal Tempio tutti coloro, e le pecore e i buoi, e gettò per terra il denaro dei banchieri, e rovesciò i loro banchi », Giovanni II-4, III-7), fino ai nostri giorni. Il film ricchissimo di materiale documentario (ricostruzioni dal vero, stampe, incisioni, fotografie, cineattualità, ecc.) non ha ottenuto il permesso dell'« Autocritica volontaria » (una sorta di autocensura del cinema tedesco) e quindi non è mai*

uscito nelle pubbliche sale. Discutibile fin che si vuole per l'assunto che propone senza mezzi termini, questo film può essere fonte di interminabili discussioni a cui noi, in Italia, non siamo abituati, ma a cui bisognerà pur arrivare per dare chiarezza al nostro impegno quotidiano nel nuovo spirito di ecumenismo conciliare.

Dopo aver realizzato nel '66 il suo primo lungometraggio Wilder Reiter GmbH *(Il cavaliere selvaggio s.r.l.), Spieker realizza l'anno successivo* Mit Eichenlaub und Feigenblatt *(Con fronde di quercia e foglie di fico) un film satirico contro il risorgente militarismo germanico condotto su toni umoristici e un* decor *derivato dalla pop-art. Jürgen, il giovane borghese che sogna di far parte del corpo dei paracadutisti della Bundeswehr e viene invece riformato alla visita di leva per tubercolosi, è il simbolo grottesco di un desiderio di potenza frustrato da una congenita tabe di cui soffre il popolo tedesco senza che sappia liberarsene. Il regista non trascura nulla per meglio definire il suo personaggio: dall'amore possessivo della madre preoccupata solo della castità sessuale del figliolo, al suo incontro nel sanatorio col « generale » che sciorina assurde teorie belliche. Il film sembra costruito in funzione del gran finale quando Jürgen, in compagnia della bella moglie del colonnello, incappa nelle manovre militari dela Bundeswehr, ottima occasione per il regista di lanciare qualche frecciata satirica di cui fa le spese specialmente il colonnello che perdona il giovane considerando le sue capacità amatorie come la prova di una ritrovata attitudine al servizio militare. Ma a questo punto è il giovane Jürgen che non ne vuole più sapere, e il film termina in una frenetica festa* beat *nel castello, ove Jürgen tenta il suicidio, ma un provvidenziale telone lo salva. Anche qui il film sfugge, tutto sommato, ad un impegno preciso per colpa soprattutto di un finale debole ed evasivo che contraddice l'impostazione generale dell'opera, chiaramente anti-militarista. Siamo dunque ben lontani dal rigore espositivo di* Paths of Glory *(Orizzonti di gloria, 1957) di Stanley Kubrick, la cui lavorazione venne seguita dal giovane Spieker durante il suo soggiorno negli Stati Uniti, sebbene una parte di quello spirito sia rimasta in lui filtrata attraverso una ben diversa personalità*

I limiti di un movimento come questo dei giovani registi tedeschi, o, per lo meno, le sue contraddizioni, si fanno evidenti nel film di Klaus Lemke 48 Studen bis Acapulco *(Ore di violenza, 1967) che imbastisce un'assurda storia di spionaggio, pretesto per viaggi turistici in località esotiche (Las Vegas, Acapulco), e di cui lo stesso regista non ha una grande considerazione se così ha risposto alla domanda se il suo film sia imparentato con la* nouvelle vague: *« Nel senso della protesta, si, ma non nel senso dello stile e dei fini. Benché il mio film abbia per oggetto il dramma di certa gioventù cresciuta nel benessere, tuttavia esso non vuol essere un film a tesi, ma semplicemente un film di avventure, violento e drammatico e, detto onestamente, esso persegue un fine semplicemente commerciale ». Più indicativo, pur nei limiti di una realizzazione superficiale e povera di idee, è il film di George Moorse* Kuchuckjahre *(Gli anni del cuculo, 1967), un trentenne nato a New York e che vive dal 1959 in Germania pubblicando anche poesie. La sua esperienza di regista si avvicina a quella del New American Cinema, di cui però rifiuta l'astrazione figurativa in favore di un racconto molto evanescente il cui nucleo centrale è costituito dalla descrizione dell'inquietudine delle giovani generazioni tedesche che cercano in un vitalismo, molte volte fine a se stesso, l'unica ragione di vita. Da non sotto-*

valutare la ricchezza inventiva fatta di colori e di suoni con cui viene descritto lo stile di vita del movimento hippy. *A questo punto l'inserimento nel programma di due opere già conosciute, per lo meno in precedenti competizioni internazionali, come* Abschied von Gestern *(Ragazza senza storia, 1966) di Alexander Kluge e* Tätowierung *(Tatuaggio, 1967) di Johannes Schaaf — di cui questa rivista se n'è già occupata nei servizi su Venezia '66 e Berlino '67 — ha dato la misura del divario esistente tra le opere del « nuovo cinema tedesco », ove è difficile trovare un minimo comune denominatore che non sia l'affermazione barricardiera (importata, infatti, dalla Francia) « Il cinema di papà è morto! », oppure il solenne e utopistico proclama dei giovani registi di Oberhausen che parlavano di « crollo del film tedesco convenzionale ». C'è insomma in diversi autori una buona dose di presunzione e un inconfessato desiderio di perseguire il successo sia pure battendo strade nuove, ma stando ben attenti a non condurre fino in fondo le ricerche formali e, soprattutto, evitando le estreme conseguenze di una coerente impostazione dei contenuti.*

Le parole di Straub che ho posto all'inizio di questo scritto, rivelano dunque tutta la loro attualità ed esattezza come analisi di una situazione e come sferzante invito ai cineasti tedeschi di assumersi le proprie responsabilità.

Da parte sua Straub ha tutte le carte in regola per dire quello che dice e proporsi come la coscienza del giovane cinema tedesco che giudica il presente non dimenticando che è figlio del passato. Questo alsaziano per metà francese e metà tedesco, così si presenta: « Sono nato, come il personaggio della Vecchia Signora del mio film Nicht Versöhnt, *sotto il segno del Capricorno (« Nascono vecchi », dice Max Jacob), la domenica dopo l'Epifania, nella città natale di Paul Verlaine (« Et si j'avais cent fils, auraient cent chevaux. Pour vite déserter le Sergent et L'Armée »), e mi è stato imposto il nome di uno dei primi obiettori di coscienza (Jean-Marie Vianney, parroco di Ars), precisamente l'anno dell'avvento al potere di Hitler ». Fino al 1940 aveva sentito parlare solo francese, poi all'improvviso fu costretto a parlare solo tedesco imparandolo a scuola nei modi sbrigativi che solo i tedeschi sanno imporre. Dopo la Liberazione è allievo dei Gesuiti (« dove ho imparato che l'insubordinazione non è soltanto una virtù poetica ») e conosce il rigore della polizia francese (« una delle peggiori del mondo »), dirige un cine club nella sua città, Metz, e frequenta le università di Strasburgo e Nancy. In Francia, dal '54 al '58, segue la lavorazione di diversi film, di Gance, Renoir, Rivette, Bresson, Astruc. Rientrato in Germania e accantonato per il momento il progetto di realizzare un film sulla vita di Giovanni Sebastiano Bach (lo ha poi realizzato lo scorso anno e reca il titolo* Cronik der Anna-Magdalena Bach), *riesce finalmente nel 1963 a portare in porto il suo primo film, un mediometraggio che ha come titolo il nome del protagonista,* Machorka-Muff, *un ex-colonnello della Wermacht che accetta di rientrare in servizio col grado di generale e far parte, quindi del nuovo esercito tedesco, la Bundeswehr. Lo stesso Straub ricorda il commento sprezzante della rivista borghese « Die Zeit »: « Molto rumore per nulla ... Il film condanna il riarmo tedesco », dove il dato più preoccupante non è tanto la condanna di un film, quanto il concetto che non si possa mettere in dubbio il sacrosanto diritto della Germania di riarmarsi. Ed è appunto contro questa mentalità che Straub conduce una serrata requisitoria, traendo la sceneggiatura dal romanzo di Heinrich Böll « Hauptstädtisches Jornal » (uno, scrittore a cui il regista si*

sente particolarmente legato), usando una tecnica narrativa che può lasciare perplessi (sequenze costruite in modo ellittico, suono in presa diretta, carattere « atonale » dell'immagine « grazie all'eliminazione di ogni elemento drammatico, aneddotico e pittoresco, già al livello della scelta degli ambienti e dei costumi ») e che porterà avanti con coerente determinazione nei suoi due film successivi. Sul piano formale Machorka-Muff *lo possiamo considerare la prova generale della validità e delle possibilità pratiche di attuazione delle teorie del regista, avendo come oggetto « la storia di una violazione — come ha scritto Straub — violazione di un paese al quale è stato nuovamente imposto un esercito, mentre esso era felice di essersene sbarazzato » (ma qui non so proprio fino a che punto il giovane Straub abbia ragione...).*

Con Nicht Versöhnt *(Non riconciliati, 1965) che reca come sottotitolo la frase che Brecht fa gridare a Santa Giovanna dei Macelli: « Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht » (Solo violenza aiuta dove violenza regna), Straub coglie i temi di fondo, le intime contraddizioni di una società, « di un popolo che ha fallito la sua rivoluzione del 1849 e che non è riuscito a liberarsi dal fascismo, e che per questo rimane prigioniero del suo passato. » Come il precedente era la storia di una violazione, questo è la storia di una frustrazione, quella che viene dalla violenza. Il film, costruito ad incastri, è di difficile lettura in quanto pone sullo stesso piano passato (1910-1914-1934) e presente, costituendo « una riflessione sulla continuità del nazismo con ciò che l'ha preceduto e seguito: l'anticomunismo (molto prima dell'antisemitismo), i falsi valori morali (serietà, onore, fedeltà, ordine, rispettabilità) e l'opportunismo politico... ». La fedeltà all'altro romanzo di Böll, « Billard um Halbzehn » (ed. in Italia da Mondadori col titolo « Biliardo alle nove e mezzo »), non è inteso in senso meccanico se non nella misura in cui gli autori dicono le parole di Böll e gli avvenimenti si succedono nello stesso ordine cronologico, ma il regista ha completamente trasfigurato la materia facendola rivivere sotto altra forma, assumendo nel contempo una posizione distaccata rispetto alla vicenda, ma che gli permette di scavare più a fondo nelle situazioni che acquistano un maggior rilievo e un'eco più vasta.*

Non è facile risalire alle fonti della poetica straubiana, ma il nome che per primo mi pare proprio il caso di citare è quello di Bresson, a cui il giovane alsaziano si avvicina — e sa di farlo — per l'uso rigoroso della « camera » e dei testi su cui basa la realizzazione dei suoi film. L'accostamento, comunque, si ferma qui, perché i risultati a cui perviene Straub sono ben diversi, direi lontani da quelli raggiunti dal grande regista francese. Nella Cronaca di Anna-Magdalena Bach, *il rimando alle lettere e agli spartiti bachiani fa pensare dunque al* Diario di un curato di campagna, *ove l'aderenza al testo è talmente intima da richiedere la diretta visione della pagina scritta, senza che ciò contraddica alla dinamica del film, ma Straub non concede nulla, con una sorta di fredda determinazione, allo spettacolo, al racconto più o meno facile, alle emozioni. Per questo avvicinarsi alle sue opere richiede un impegno non superficiale, avendo poi la sensazione che il loro autore sia ancora nella fase della ricerca, della sperimentazione. Che sia un autore « sui generis » da lasciare interdetta anche la critica più provveduta, lo può avvalorare la lettura di ciò che pensa sia un film: « Il lavoro, per me, quando scrivo un* découpage, *è di arrivare ad un quadro che sia completamente vuoto, per essere sicuro di non avere assolutamente più alcuna intenzione, di non poterne più avere quando giro.*

Io elimino di continuo tutte le intenzioni, le volontà d'espressione. È questo il quadro del découpage. *Strawinsky ha detto: 'So bene che la musica non è capace di esprimere alcuna cosa'. Penso che lo stesso valga per il film. Insomma... non si sa che cosa è un film. Un film non è fatto per raccontare una storia in immagini, è ormai chiaro; un film non è fatto per mostrare qualcosa — un campo totale non rende in un film che molto di rado; un film non è fatto neppure per esprimere qualcosa, sentimenti o altro. Un film non è fatto neppure — anche se di questo non ne sono sicuro — per dimostrare qualcosa. Per non cadere in una di queste trappole, il lavoro sul* découpage *consiste per me nel distruggere fin dall'inizio queste diverse tentazioni d'espressione. Solo allora si può fare durante le riprese un vero lavoro cinematografico. » (cfr. « Cinema e Film », n. 4, p. 497).*

Nel suo « Bachfilm », Straub ha applicato in modo coerente queste idee al limite tra lo snobismo intellettualistico e la sincera ricerca di nuovi modi espressivi, depurando il suo lavoro da quell'eccesso di determinismo registico che portava a certe oscure involuzioni narrative nel Non riconciliati, *a tutto vantaggio di un approfondimento unitario del tema, aiutato anche da un supporto musicale di eccezionale valore artistico.*

Nella sezione « informativa » mette conto segnalare il primo lungometraggio (incompiuto) di Dino B. Partesano, Amore o qualcosa del genere, *che sviluppa una storia esile, se vogliamo, ma con alcune intuizioni psicologiche garbate e precise. Il film poggia sulle fragili basi del ricordo che una ragazza tedesca ha di una sua vacanza in Italia e dell'incontro con un ragazzo sulla costa amalfitana, motivo di fondo di alcune sue poesie che vincono un premio, e ciò le permette di ritornare in Italia. Ma « quel » clima con « quel » ragazzo non si ricrea, e la maliconia, questa grande forza misconosciuta, ha la meglio nell'animo della giovane. Un film che rimanda a temi inconsueti e piuttosto negletti, forse a torto, comunque degni di cittadinanza come altri, e forse più. Il film — proiettato ad Olbia mancante di una sequenza non ancora girata per difficoltà nella produzione, dato che questi film nascono sempre in mezzo a infinite remore finanziarie — denota un temperamento sensibile del regista (che così si definisce: « Smanioso, fatuo, polemico, incostante, tranne che nell'adorazione si se stesso, è ricco di sentimenti garbati e di risentimenti feroci »), che raggiunge un sicuro risultato espressivo soprattutto nel personaggio della ragazza, interpretato da un'esordiente, Monica Strebel, che direi è già qualcosa di più di una promessa, così « naturalmente » attrice di cinema, sulla linea di una Anouk Aimée, ad esempio.*

Anche i saggi di fine corso di due allievi registi del C.S.C. hanno trovato ospitalità ad Olbia. Fabio Garriba con il suo I parenti tutti *conduce un discorso autobiografico sulla traccia, un poco macabra, di una autodistruzione come mezzo per scoprire se stesso. Impegno ambizioso, però sviluppato con un gusto e quel tanto di violenza dissacratoria che denota un mondo interiore inquieto e ricco di fermenti. Più involuto nell'urgenza di dare forma (immagini e suono) al mondo poetico eliotiano, è il cortometraggio di Nico d'Alessandria,* Il canto d'amore di Alfred Prufrock, *che si ferma alle soglie di sensazioni non ben definite, e non saprei neppure fino a che punto definibili.*

Assisi: oltre il „dialogo"

di *SANDRO ZAMBETTI*

Una delle caratteristiche tipiche del nostro tempo è quella di bruciare le parole nel giro di qualche stagione: fino a ieri si faceva un gran parlare di « dialogo », oggi è la « contestazione » a star sulla bocca di tutti, ma già incomincia ad apparire come un termine consunto e per domani bisognerà trovare qualcosa d'altro.

Il fenomeno è indubbiamente legato al potere fagocitante dei mass-media che, nutrendosi per loro natura di parole, finiscono appunto col consumarle ad un ritmo direttamente proporzionale alla capillarità ed all'ampiezza con cui le diffondono. Ma — proprio per non arrendersi a questo meccanismo che trasforma tutto in moda — è necessario compiere uno sforzo costante per andare al di là delle parole e verificare puntigliosamente le situazioni concrete che stanno dietro. Dico questo perché, occupandomi del 3° Incontro internazionale dei cineasti (Assisi, 23-25 aprile u.s.), mi sembra giusto sgombare preventivamente il terreno dalla sensazione che si sia trattato (dato che il tema era appunto « Contestazione e affermazione nel cinema d'oggi ») di un semplice allineamento al frasario corrente. In effetti, il passaggio stesso dal « dialogo » alla « contestazione » ha avuto ad Assisi una portata pratica toccabile con mano, direi. Pochi luoghi, infatti, si erano aperti come la Pro Civitate alla discussione fra uomini di diverso orientamento ed al confronto fra le rispettive posizioni. Ma proprio il clima sereno e disteso, o addirittura complimentoso, in cui si svolgevano gli incontri, ha finito col renderne sempre più evidenti i limiti ed i rischi di involuzione, nel senso dell'esercizio accademico e della cortesia evasiva. E questa volta il discorso è sostanzialmente cambiato: allo sforzo di reciproca conoscenza ed alla preoccupazione di definire se stessi senza urtare gli altri, si è sostituita la volontà di cominciar a vedere quel che si può, e si deve, fare insieme, guardando agli obiettivi comuni più che ai diversi punti di partenza. Una « fuga in avanti » all'insegna del disimpegno ideologico e dall'attivismo qualunquistico? Non direi, anche se il pericolo di una deviazione in tal senso è stato e resta tutt'altro che trascurabile, come sempre avviene quando non si esce dalla cerchia degli « addetti ai lavori ». Pur con questa remora, l'iniziativa della Pro Civitate è valsa, secondo me, a stabilire una possibilità di movimento tanto poco disideologizzata o attivisticamente neutra

da potersi configurare come una linea politica, non ancora tradotta in termini operativi, certo, ma già sufficientemente precisata sul piano degli obiettivi, delle indicazioni di metodo e delle forze disponibili.

Se le relazioni del prof. Fornari e del prof. Guidicini sono servite soprattutto ad inquadrare il fenomeno della contestazione dal punto di vista psicologico e sociologico, quella del teologo Luigi Bovo della Pro Civitate portava già avanti un discorso di carattere costruttivo, in cui, cioè, l'« atteggiamento critico ed eversivo di fronte all'ordine stabilito, che finisce per essere un disordine stabilito », risultava intimamente connesso al « compito rivoluzionario » del Cristianesimo, derivante dal suo rendere « autentico, e quindi necessario, ogni passo dell'uomo verso la libertà ». Ed è appunto sulla necessaria liberazione dell'uomo dai condizionamenti del cinema di consumo che si è sviluppato il dibattito, introdotto dalle comunicazioni di Gianni Toti e del sottoscritto.

È ovvio che, per liberare qualcuno, bisogna incominciare col rompere (il verbo contestare, in fondo, è un eufemismo) i legami che lo tengono imbrigliato. Individuare questi legami, in campo cinematografico, è perfin troppo facile: le strutture produttive - distributive - pubblicitarie che riducono il cinema a genere di consumo e concedono sempre meno spazio alla libertà degli autori, così come non consentono una effettiva libertà di scelta agli spettatori; i modelli di società, e di vita, con cui questo cinema martella incessantemente il pubblico, in forma palese o velata, offrendogli nel contempo la violenza e l'erotismo come valvole di sfogo; il linguaggio codificato all'insegna della violenza suggestiva, che serve al cinema di consumo per neutralizzare le facoltà critiche dello spettatore. Sono questi i tratti caratteristici, in campo cinematografico, del « disordine stabilito » e della « violenza quotidiana » su cui esso si basa, coartando la libera espressione e la possibilità stessa di sviluppo della personalità umana: una situazione che non riguarda solo il cinema, evidentemente. Non a caso i latino-americani presenti all'incontro sono stati — per bocca di Fernando Birri — i più decisi sostenitori delle esigenze di lotta che nascono da tale situazione e che trovano la più ampia giustificazione morale, politica e civile in quella che si può ben definire una « legittima difesa » della sopravvivenza dell'uomo come essere raziocinante (che, nel loro caso, diventa tutt'uno con la sopravvivenza fisica).

Contestare, a questo punto, non può significare soltanto opporsi a parole, dato che la forza del condizionamento è tale da riassorbire anche la contestazione, ma mettersi a fare tutto quel che serve a rompere il cerchio delle strutture e dei meccanismi condizionanti. Che lo si faccia da marxisti o da cattolici o da liberali autentici, è abbastanza indifferente, non perché le ideologie od anche i semplici convincimenti personali siano estranei ad un impegno del genere, ma perché le cose da fare costituiscono un punto d'incontro politico tra le forze sensibili all'esigenza fondamentale di non lasciare che l'uomo sia ridotto a « consumatore-consumato ». Ci si propone dunque di « distruggere l'industria cinematografica », come hanno chiesto, con tono tra scandalizzato ed ironico, i commentatori della stampa d'ordine? Può anche darsi, nella misura in cui il « sistema » del quale l'industria cinematografica è solo un'espressione, opponga la sua violenza ad ogni tentativo di cambiare le cose. Ma, pur tenendo presente questa

eventualità forse inevitabile, ad Assisi non ci si è occupati molto delle sorti dell'industria cinematografica, proprio perché si è rilevato che la prima cosa da distruggere è l'identificazione del cinema con le strutture industriali entro cui, oggi come oggi, si esaurisce.

In questo senso la contestazione non può non essere anche affermazione, l'una implica l'altra, in quanto il nuovo, per lottare con il vecchio, deve incominciare ad esistere come tale, come « un altro cinema, che restituisca allo spettatore il suo libro visuale, da sfogliare - rileggere - rivedere - criticare - sviluppare, cinema-di-tutti... liberato dai mercantilismi e dalle strumentalizzazioni, luogo d'incontro di tutte le tecnologie artistiche » (Toti).

Il problema, evidentemente, è quello di dar vita ad un cinema del genere (o di irrobustirlo, quando già esista) e, contemporaneamente, di procurargli uno spazio, perché non resti confinato tra le esercitazioni poco meno che private e tra i « privilegiati della cultura »: si tratta, in parole povere, di far entrare « questo » cinema nella scuola, nei servizi degli enti locali, nelle associazioni e nei circoli culturali, nelle istituzioni di quartiere, ecc., con la piena libertà di circolazione riconosciuta ai mezzi di informazione ed alle epressioni del pensiero. È qui, come condizione vitale per l'affermazione, che torna fuori la contestazione: nei riguardi dello Stato, che nega o limita tale libertà, garantita dalla Costituzione; nei riguardi delle leggi, per le quali il cinema è solo ed esclusivamente un prodotto industriale, classificato fra quelli voluttuari; nei riguardi del potere economico e del potere politico, che si danno la mano per perpetuare il gioco delle parti, profitti da un lato e strumentalizzazione dall'altro.

È un'azione che si può condurre « dall'interno », utilizzando gli strumenti concessi dall'industria privata ed allargando, nel contempo, l'iniziativa industriale dello Stato? Questa tesi ha trovato ancora parecchi sostenitori, armati di argomentazioni sempre suggestive, prima fra tutte quella relativa alla possibilità di realizzare film « di denuncia » con i consueti mezzi produttivi. Ma, a parte la sensatissima obiezione di Gregoretti (« Certo, lasciano fare i film sulla mafia e sul banditismo sardo, perché non danno fastidio a nessuno. Provate, però, a farne uno sulla condizione operaia in qualche grande industria del Nord... », si è osservato da varie parti che tale possibilità rientra nel margine di tolleranza di cui il sistema si serve per consolidare le proprie posizioni, margine destinato a restringersi fino a scomparire del tutto, nel momento in cui venisse a rappresentare un'autentica minaccia, anziché una comoda copertura.

C'è però una ragione anche più sostanziale — ed è stata fatta presente — per rifiutare la tesi in questione, ragione che si identifica con quanto accennavo all'inizio circa la capacità del sistema di trasformare tutto in genere di consumo, il cinema di denuncia come le canzoni di protesta o l'abbigliamento beat. La produzione, in effetti, può anche giungere ad accettare i « contenuti » più arditi, perfino quelli di cui parlava Gregoretti, in qualche caso. Ma ad un patto: che si affidino al linguaggio codificato. È il linguaggio, cioè, che mercifica anche la denuncia, nella misura in cui non turba le abitudini mentali del pubblico, consolidandone la disponibilità acritica e quindi l'assuefazione al consumo.

Su questo punto il dibattito si è fatto particolarmente acceso, con gli autori da una parte a sostenere, in pratica, il loro dovere di « farsi capire » dal pubblico e con i critici, dall'altra, ad affermare che « bisogna avere il coraggio di

fare film che non piacciono al pubblico ». Ha fatto da pietra di paragone il film di Scotese, Pane amaro, *proiettato nella prima serata dell'incontro, difeso dagli uni come valido richiamo all'opinione pubblica perché prenda coscienza del tragico problema della fame nel mondo, criticato duramente dagli altri per i moduli di marca jacopettiana che, a dispetto delle oneste intenzioni dell'autore, trasformano anche la fame in spettacolo dell'orrore, consumabile come uno dei tanti piatti fatti che costituiscono il menu quotidiano del nostro cinema. Un film, insomma, che punta sull'emotività del pubblico (cosa ben diversa, fra l'altro, da quell'indagare ed esprimere sentimenti, cui ha fatto appello Comencini, in polemica con i critici), anziché rivolgersi alla sua razionalità, restando così perfettamente in linea, anche senza volerlo, con tutto un cinema che è proprio all'opposto delle « prese di coscienza », in quanto destinato a sfamare il sadismo inconscio degli spettatori-consumatori.*

A dar man forte agli autori — pur convenendo su tutti gli altri aspetti della contestazione e sulle relative affermazioni — è intervenuto anche l'on. Paolo Alatri, per mettere in guardia, in sostanza, contro il pericolo di un cinema che non giunga a comunicare con il pubblico. Ammonimento giustificato, indubbiamente, qualora la « rivoluzione del linguaggio » venisse intesa come esercitazione cerebrale e narcisistica, ma estremamente pericoloso, a sua volta, se dettato dalla preoccupazione di tener conto dei cosiddetti « gusti del pubblico ». Se l'aver colto una preoccupazione del genere al fondo dell'intervento dell'on. Alatri può esser dipeso da una mia difficoltà di comprensione, certo è che l'errore di considerare la convenzionalità del linguaggio come utile alla diffusione di determinati « messaggi » è ancora abbastanza diffuso. È in parte un residuo del contenutismo di marca zhdanoviana, come pure del moralismo edificante di marca cattolica, ma direi che è soprattutto legato, oggi, ad un più diffuso equivoco: quello, cioè, che porta a considerare la negatività del cinema di consumo come dipendente dal carattere privato della nostra industria cinematografica e non come intimamente connessa alla natura stessa del cinema-prodotto. È l'illusione dell'industria di Stato, quale soluzione del problema, coltivata senza tener conto del fatto che è la struttura industriale in sé a mettere in moto il meccanismo produzione-consumo, con le sue naturali esigenze di vendita che portano a sfornare una merce destinata ad « aggredire » il consumatore nei punti di minor resistenza all'acquisto (ecco l'emotività) e nelle sue tendenze abitudinarie (ecco l'assuefazione acritica). Non a caso, qualche tempo fa, abbiamo sentito i burocrati del cinema cecoslovacco far appello ai « gusti del pubblico » per bloccare i fermenti della nova vlna: *stalinisti? può darsi, ma soprattutto « buoni industriali » (di Stato) che miravano all'efficienza dell'impresa. Tutto ciò non significa, evidentemente, che la salvezza stia nel ritorno ad una sorta di cinema artigianale o privato. Significa invece la ricerca di nuovi rapporti fra cinema e pubblico (cinema come strumento di indagine, proposta di dibattito, materia e stimolo alla discussione, elemento di un più ampio ed articolato discorso politico e civile), attraverso la creazione, dal basso, di nuove strutture (soprattutto distributive, come premessa indispensabile all'indipendenza produttiva), ma anche con un'azione coerente di rottura delle « abitudini » ricettive su cui si basa essenzialmente il condizionamento dello spettatore.*

Questo, direi, il succo del discorso fatto ad Assisi, che implica natural-

mente obiettivi immediati (come la lotta al prepotere del capitale americano, su cui ha posto l'accento Bizzarri) e rivendicazioni sacrosante nei confronti dello Stato, ma non può fermarsi lì, perché è di un diverso quadro istituzionale che ha bisogno il cinema, per non ridursi a genere di consumo: e questo non può venire dall'alto, ma dev'essere costruito dalla base. Da una base, appunto, che non si limiti a dialogare, ma incominci ad agire.

SANDRO ZAMBETTI

La IX rassegna nazionale del cinema industriale

di CLAUDIO BERTIERI

Nata otto anni fa a Roma, l'itinerante « Rassegna Nazionale del Cinema Industriale », organizzata dalla Confindustria, ha toccato quest'anno, e per la prima volta, la Sicilia. La sede prescelta doveva essere Palermo, ma avvenimenti recenti hanno consigliato di spostare la manifestazione a Siracusa, ove, d'altro canto, l'industrializzazione isolana ha toccato uno dei livelli più alti del suo sviluppo. I futuristi siciliani, lo ha ricordato Mario Verdone in un breve intervento inaugurale, lamentavano anni fa le rappresentazioni classiche del teatro greco perché sostanzialmente passatiste ed in contrasto evidente con la dinamica, la sintesi, sopra tutto la macchina, protagoniste per elezione di una comunicazione collegata ai tempi.

A distanza di alcuni decenni dalla rivoluzione culturale capeggiata da Marinetti, lo scenario in cui s'inseriscono gli spettacoli classici di Siracusa è radicalmente mutato: una selva di strutture metalliche, di contenitori, di condutture e l'immancabile intricato complesso viario percorso da mezzi moderni si sono andati sostituendo alla staticità del paesaggio arcaico.

A Siracusa è sfilata una quarantina d'opere, di vario metraggio, legate ad avvenimenti tecnologici di rispetto ed attualità: un panorama multiforme e suggestivo che ha accostato le macroscopiche realizzazioni portate a termine dal lavoro italiano fuori dei confini nazionali, i singoli prodotti, le nuove lavorazioni, le piccole « invenzioni », i misteri dei centri di ricerca e di sperimentazione. Il profilo attivo di un anno, radiografato dalle immagini e aggiornato come il diario di un cantiere. L'occhio della camera registra lo stato di avanzamento delle imprese, difficoltà e progressi; ma l'osservazione non può, ovviamente, essere fredda ed imparziale. Dietro ai nastri e agli obiet-

tivi, ai microfoni e agli zoom, c'è sempre l'uomo-scrittore a partecipare di una grossa e piccola avventura, tradotta, per gli altri, in racconto stretto nei tempi, congegnato così da trasmettere basi di giudizio ed emozioni. Una produzione, in definitiva, che deve mettere a contatto l'uomo della strada con quelle immagini tecniche, industriali, economiche e scientifiche che gli appartengono di diritto in quanto membro attivo di una comunità in progresso.

Vi è stata a Siracusa questa comunicazione, e a che livello s'è verificata? Questa la domanda di fondo all'indomani della chiusura della « Rassegna ». A giudicare dai due massimi premi assegnati (quello per il miglior film in assoluto e quello per la miglior regia) viene fatto di tacere la risposta per non apparire categorici per partito preso negando certi meriti ad una manifestazione che da troppi anni sta rivoltandosi su se stessa senza trovare il giusto bandolo della matassa. Ma è poi vero che lo sta cercando? Partendo dai risultati di questa edizione, possiamo affermare, al di là della contingente influenza ambientale, che la « Rassegna » confindustriale insiste ogni anno nel simbolo araldico del gattopardesco « cambiare perché nulla muti », di cui discorreva il principe Salina con Chevalley. Giurie che si ripetono nella composizione, verdetti intrisi di conformismo, diaframmi opposti a forze più energiche, dibattiti esclusi alla vera disamina dei problemi di fondo, condiscendenza eccessiva verso produzioni di livello troppo scarso (anche se è valido ribattere che di « rassegna » si tratta e non di « festival »), limitata partecipazione della stampa specializzata, costante disattenzione verso i testi meno tradizionali: questi, in sintesi, i mali nativi di una manifestazione che conosciamo ormai da parecchie edizioni.

Non sorprendono, di conseguenza, gli inattesi *exploits* della giuria siracusana: il premio di un milione (per la regia) a Mario Damicelli, un regista che da anni lavora artigianalmente nell'ambito del cinema industriale, denuncia un tipico volto « veneziano »: un omaggio globale, e per certi versi retrospettivo, assegnato ad un autore di buona esperienza ma che — quest'anno — ha presentato due film di poco risalto (*Noi continuiamo* della « Innocenti » e *Rapporto uno a venti* della « Alitalia »), oltreché ancorati a schemi visuali ormai assopiti. Certa geometria dell'immagine — caratteristica di Damicelli — e certi effetti luministici se possono colpire un pubblico impreparato, non dovrebbero influire su una giuria qualificata. E sottaciamo la retorica travolgente del celebrativo film Innocenti, il cui testo reca la firma dello stesso Damicelli.

Per *La macchina del tempo* il discorso è opposto: non il « vecchiotto » lo ha favorito, ma l'aggiornamento oltre le righe. Branca, di cui ricordiamo un apprezzabile *What's Happening*, svelta e succosa inchiesta sui poppartisti statunitensi (artisti, mercanti e collezionisti), è stato premiato « per l'eleganza e la coincisione con cui ha trattato un tema di grande attualità tecnologica ». L'argomento è quello dei « terminali », che consentono il controllo immediato delle situazioni e offrono la possibilità di intervenire e di correggere tempestivamente i dati della realtà. Branca e Furio Colombo (testo) hanno combinato un impasto che sicuramente afferma un gusto moderno, un *new look* suggestivo e sfaccettato, ma l'informazione ristà entro le sponde di un intellettualesimo fine a se stesso (parole finali: « La macchina delle informazioni e delle decisioni immediate ha un po' la faccia della fantascienza... Per i bambini che crescono insieme alle cose nuove è un oggetto semplice e reale, in un tempo reale. Il loro tempo. Il tempo in cui tutto deve ancora accadere ». Immagini che le accompagnano: riprese, manco a dirlo con *fish-eye*, di un fotografo che « alla Antonioni » mitraglia con i suoi scatti la « macchina » olivetti). La comunicazione si fa perciò esoterica, circoscritta pericolosamente ad una élite provinciale che crede in un certo modo di scrivere (e quindi di filmare) e non s'avvede di essere caduta sull'altra faccia dell'elzeviro che ha fragorosamente contestato.

D'altra parte, il tanto rarefatto *La macchina del tempo* neppure s'inserisce senza frizioni nella recente produzione cinematografica olivettiana, la quale — e lo ha riprovato quest'anno *Elettroscrittura* di Aristide Bosio (vincitore della passata edizione della « Rassegna » sempre per i colori della industria di Ivrea) — è andata confermando quella « image » che l'azienda, prima in Italia, ha concretato attraverso una vasta azione di pubbliche relazioni. Lo stile Olivetti, nelle sue molteplici espressioni visuali: dal « design » dei prodotti alla grafica che li lancia sul mercato, si è imposto ormai anche presso l'uomo della strada. È riconoscibilissimo, stimolante, spesso anticipatore delle mode. Dagli slogans ai cartelloni pubblicitari, dai dépliants alle inserzioni, i messaggi di Ivrea hanno affermato modernità di gusto e rigore marcatamente desueti. I molti uomini di cultura che vi hanno collaborato — da Pintori a Fortini — hanno firmato un indiscusso capitolo di risalto nella storia della comunicazione industriale ed è giusto riconoscere che il livello qualitativo non ha avuto battute d'arresto, indecisioni, o subìto involuzioni. Le « emozioni », per dir così, sono negate e gli stimoli risultano tutti di testa, calibrati e distribuiti

nel corso dell'esposizione secondo una razionalità ineccepibile, ma spesso in qualche misura estremizzata. Ciò, in parte, può dipendere dalla materia di norma trattata dai film « Olivetti » (cui, quest'anno, ha fatto eccezione *Giochi di persuasione* di Massimo Mida, un documentario « di prestigio » riservato ad un panorama-bilancio storico del manifesto pubblicitario), ma una certa nostra riserva per la rigidità di questi teoremi trasferiti in pellicola non è frutto di una ingiustificata posizione personale.

Detto dei film « Olivetti » (al cui complesso è stato assegnato il premio per la migliore selezione), passiamo ad un argomento riapparso più volte a Siracusa: quello delle monografie industriali. A parte *Noi continuiamo*, di cui s'è fatto cenno, vi sono stati i ritratti celebrativi dell'Italsider (*Oggi gli acciai* di Franco Taviani) e della Montedison (*Itinerario industriale* di Giovanni Cecchinato). Temi parecchio scomodi da sintetizzare, e quindi da racchiudere entro un accettabile tempo di durata, ed ancor più — per quanto conosciamo le ambizioni aziendali — da tenere lontani dall'oleografia consolatoria. L'arco del racconto coinvolge, grosso modo, la storia dell'unità italiana. Pagine tragiche e di costume, che il regista ha racchiuso in blocchi, ciascuno riservato ad un aspetto della vita d'azienda: il personale, i diversi settori, le prospettive future, eccetera. La giuria gli ha riconosciuto « sicurezza ed agilità » nella disposizione di un materiale tanto vasto e di continuo offerto a possibili digressioni. Vorremmo aggiungere che Cecchinato ha pure mostrato una certa originalità (un apprezzabile anticonformismo aziendale, per intenderci) nel tracciare l'ampio profilo. Rifiutando le concessioni celebrative (ch'erano al solito appostate dietro l'angolo della commemorazione), ha operato — a vantaggio di alcuni tra i molti aspetti di un complesso dislocato su tutta la Penisola — una cernita di fondo ed ha poi messo a fuoco gli argomenti prescelti con precise sottolineature ed un tanto di disincanto. Esclusi i fervorini, si sono guardati i fatti, le realizzazioni, il cammino percorso, con il garbo e l'humour di chi è convinto che le cose serie si possono dire anche senza grinta.

Un attento lavoro di équipe — tra produzione, la « RPR », e azienda committente — ha consentito che il film Italsider, a ricordare i primi settant'anni di una delle maggiori imprese siderurgiche europee, travalicasse i confini dell'omaggio di circostanza per assumere i connotati di un'agile e moderna informazione aziendale. Frantumato da puntuali e calzanti parentesi non industriali, il documen-

tario di Franco Taviani è riuscito ad intramare, con agili allusioni, la realtà di un non più generico « acciaio », ma dei diversi acciai d'oggi nella quotidianità: nella vacanza e nei mezzi di trasporto, negli oggetti di consumo e nelle realizzazioni sperimentali di un futuro già iniziato. Ancora l'Italsider ha presentato *Nasce un grattacielo* di Filippo Paolone, efficace e lineare rapporto sulle più avanzate tecniche costruttive in acciaio, e *Travi saldate*, un breve documentario di vendita firmato da Emilio Marsili.

Marsili, autore di esperienza e di sicuro mestiere, trattando della produzione e degli impieghi di un nuovo prodotto (le travi saldate, appunto), si è tenuto fuori d'ogni divagazione. Puntando diritto allo scopo — come dovrebbe essere per film di questo particolare tipo — ha raccontato la « storia » del manufatto con asciuttezza giungendo ad una informazione che soddisfa i tecnici, nemmeno escludendo l'interesse dei profani. Il suo messaggio è recepito a tutti i livelli ed il film, semplice e preciso (giustamente premiato « per il rigore e la chiarezza »), riprova la necessità — tanto spesso trascurata dai produttori di pellicole industriali — di un minuzioso lavoro di squadra nell'approntamento di un prodotto che deve corrispondere a precise necessità aziendali.

Fuori d'ogni impegno industriale (e quindi un po' ospite imbarazzato in questa « Rassegna ») il documentario « aereo » di Folco Quilici *L'Italia vista dal cielo: il Veneto e Venezia*. Il film, di assoluto prestigio per lo « sponsor » che l'ha programmato (la « Esso Italiana »), riprende logicamente i motivi del primo capitolo (la Calabria e la Basilicata) di questa collana: paesaggio ed architettura indagati dall'alto a ridare il profilo di una vasta zona italiana. È evidente che un soggetto siffatto, i cui protagonisti si chiamavano Venezia, il Palladio, Vicenza, Verona, Torcello, Trieste e le Dolomiti, si presta — utilizzando l'elicottero per la quasi totalità delle riprese — ad ineccepibili suggestioni. Nello stesso tempo l'incanto rischia l'oleografia dell'immagine e l'ovvio di un commento stereotipo. Quilici ha cercato di stare lontano dal tradizionale puntando su scorci, prospettive e contrasti meno risaputi, e su un collegamento testuale (in buona misura affidato alle pagine racchiuse e devote di Giovanni Comisso) estraneo al nozionismo delle guide turistiche.

I risultati, se apprezzabili sul piano dello spettacolo, quindi dell'intrattenimento a livello di inserto di rotocalco, meno lo sono quando si badi alla limitata invenzione e alla casualità dell'itinerario, più affi-

dato al gusto dell'immagine (e del colore) che ad una giustamente costruita geografia della storia veneta.

Dalle pagine di Comisso, al « Canto della scure » di Walt Whitman, che conclude il film di Ansano Giannarelli, *Cantieri,* riservato dalla Fiat ad uno dei fondamentali problemi del costruire. È da secoli, si dice, che viene modificato il volto del nostro pianeta: si scava, si trasporta, si edifica. I movimenti di terra sono alla base di ogni lavoro. Per secoli vi ha provveduto l'uomo, da solo, con la forza delle sue braccia, oggi abbiamo i trattori. Mezzi cingolati d'ogni tipo e dimensione s'incaricano — anche in termini di economia — di una serie di operazioni che conferiscono lo stesso volto al lavoro in ogni parte del mondo. Giannarelli, trattando questa materia, ha usato una scrittura moderna e di continuo contrastata: ha scelto con intelligenza negli archivi delle attualità del passato, ha ricostruito con astuzia avvenimenti recenti, ha dato spazio ai motivi pubblicitari ed ha testimoniato con immagini dai luoghi più lontani realtà tecniche solo sommariamente note.

I versi di Whitman (« benvenute le terre del mondo universo; ognuna nel suo genere, / benvenute le terre del grano e del mais, benvenute quelle dell'uva, / benvenute le montagne, i bassopiani, i deserti, le foreste, le praterie, / benvenute quanto le altre, le terre della superficie più dura: / terre del ferro, terre della materia della scure ») sono serviti a chiudere poeticamente un testo visivo che rappresenta un caso di tutto rispetto (e che avremmo voluto riconosciuto col massimo premio) nell'ambito del cinema industriale, ma non solamente di questo. Un documentario, in altri termini, chiaramente d'autore, ricco di invenzioni personali e di annotazioni non solite; giustamente dimensionato nelle motivazioni aziendali quanto ineccepibile nella scelta del materiale.

Pure realizzato per la Fiat *Trasporto leggero,* di Ennio Lorenzini, a vantare la differenziazione dei modelli e delle versioni degli automezzi commerciali della fabbrica torinese. Il furgone, il camioncino, il promiscuo, l'autobus, il cabinato, lo scuolabus, il coibentato: mezzi diversi per situazioni ed esigenze diverse. Le immagini di Lorenzini sono quelle adeguate ad un *défilé* svelto e frusciante: in passerella i colori, la potenza, la portata, i gruppi motori, l'alesaggio, presentati da indossatrici ed indossatori, complessini beat e ragazzi in grembiule da scuola, meccanici e tecnici. Una sequenza agile e divertente di immagini eleganti, tagliate con gusto aggiornato, impaginate con raffinato senso del colore (operatori Ruzzolini e Santini) e

collegate tra di loro dai blocchi, in bianco e nero, di un calzante fotoreportage — di carattere tecnico — di Mario Dondero.

Indubbiamente la migliore « idea » offerta dalla « Rassegna », ma ignorata dal palmarès. Ciò non può a meno di riportare a quanto si diceva in apertura. Il ristare entro consueti canoni di giudizio è venuto a negare una delle ragioni di fondo della manifestazione, che dovrebbe appunto essere quella di provocare — attraverso la competizione annuale — un rinnovamento dei quadri, un incentivamento della produzione e, possibilmente, forme inedite di informazione. Mancando questo stimolo, il cinema industriale italiano rischia l'immobilità nelle mani (indubbiamente esperte ma ormai stanche) di uomini che più s'affidano al mestiere che ad una avanzata tecnica comunicazionale. L'edizione 1968, riprovando questa preoccupante involuzione, non dovrà perciò essere archiviata dai responsabili prima di averne attentamente valutato le non opinabili conseguenze. Schematicamente, sono quelle di: a) una assolutamente inesistente linea « politica » nell'approntamento e nello svolgimento della rassegna; b) un volto generale che sa di forzata routine, anziché — come è stato affermato dai responsabili — di impegno « per paragonare esperienze, rettificare errori, cercare orientamenti validi »; c) una manifestazione trasformata ormai in una sciocca passerella di peana aziendali, al limite insopportabile di certi numeri unici di compiacenti cinegiornali; d) un incontro cinema/industria, ogni anno affiancato alle proiezioni, tramutatosi in un convinto dialogo tra sordi (ove i protagonisti parlano a ruota libera, ripetono ogni dodici mesi gli stessi monologhi ed escludono con meritevole attenzione gli autentici temi del dibattito, perché troppo scottanti); e) un non contestabile scadimento della produzione, sempre più veicolata all'esterno del tema giustamente inteso dell'*industria*: cioè, capitale + lavoro umano; f) una ambigua, e troppo spesso arbitraria, assegnazione dei premi maggiori; g) una costante caparbia esclusione dell'opinione pubblica (studenti, lavoratori, impiegati, professionisti, industriali, eccetera) dallo svolgimento della rassegna, la quale — non per caso — si compiace entro il bozzolo di un ormai tradizionale gruppetto di « addetti ai lavori »; h) assurdi esercizi spirituali dei giudici, quando ormai persino le giurie dei cineamatori redigono in pubblico il loro verbale.

Solo a patto di una radicale ristrutturazione (che voglia, e con convinzione, tenere conto del mutato panorama comunitario e del profondamente variato rapporto industria-società), il prossimo de-

cennale della rassegna confindustriale potrà perciò avere un senso ed una ragione d'essere. Se i suoi compagni di viaggio dovranno restare l'ipocrisia, l'arretratezza, l'ambiguità, il conformismo, sarà preferibile allora chiudere i battenti. Le nove edizioni passate hanno dimostrato, infatti, che non si è trovato la forza, né l'onestà, di sbattere via il pregiudizio (e le discriminazioni) per fare posto ad una insostituibile apertura culturale e civica.

VERBALE DELLA GIURIA

La Giuria della IX Rassegna Nazionale del Film Industriale, composta dai Signori: Sebastiano Pupillo, Presidente; e Ludovico Alessandrini, Lidio Bozzini, Luigi Comencini, Piero Isgrò, Dore Modesti, Mario Verdone, membri,

riunitasi in Siracusa il 5 maggio 1968, pur constatando il miglioramento del livello medio dei film presentati, auspica che le attività cinematografiche delle aziende industriali siano perseguite con più aderente consapevolezza nella determinazione dei programmi e nella scelta di realizzatori e collaboratori. Ciò al fine di ottenere risultati di più rilevante valore comunicativo ed espressivo che servano non solo a divulgare presso il grande pubblico singole e particolari realizzazioni delle aziende, ma anche ad affrontare ed illustrare problemi di interesse generale e collettivo.

Dopo attento esame delle opere presentate ed a norma del Regolamento della Rassegna, la Giuria ha così attribuito i premi:

Medaglia d'oro per il miglior film presentato in concorso alla Rassegna a:

La macchina del tempo, di Antonello Branca, presentato e realizzato dalla Soc. Olivetti

per l'eleganza e la concisione con cui è trattato un tema di grande attualità tecnologica.

Medaglie d'argento per il miglior film di ciascuna delle seguenti categorie:

CATEGORIA A - *Cantieri* di Ansano Giannarelli, presentato da Cinefiat, realizzato dalla Reiac Film con la collaborazione della Direzione Stampa Fiat

per l'attenta ricerca ed il montaggio particolarmente felice del materiale di repertorio impiegato nell'opera.

CATEGORIA B - *Travi saldate* di Emilio Marsili, presentato dalla RPR, realizzato dall'Istituto Luce (produzione RPR)

per il rigore e la chiarezza con cui è stato presentato un moderno procedimento industriale.

CATEGORIA C - *Itinerario industriale* di Giovanni Cecchinato, presentato e realizzato dalla Soc. Montecatini Edison
per la sicurezza e l'agilità cinematografica che caratterizzano l'illustrazione di una importante realtà industriale.

CATEGORIA D - *Nasce un grattacielo* di Filippo Paolone, presentato dalla Soc. Italsider, realizzato dalla Film Giada
per l'efficacia e la linearità con la quale è stato descritto cinematograficamente un moderno processo industriale.

CATEGORIA E - *Obiettivo precisione* di Oliviero Sandrini, presentato dalla Soc. Salmoiraghi, realizzato dalla Freelance
per il rigore e la sobrietà didattica del suo svolgimento.

CATEGORIA F - *Io, l'assistente commerciale* di Lionello Massobrio, presentato dalla Industrie Zanussi, realizzato dalla Recta Film
premio assegnato a maggioranza dalla Giuria all'unico concorrente nella categoria.

CATEGORIA G - non assegnato.

Il premio di L. 1.000.000 per la migliore regia è stato assegnato a *Mario Damicelli* autore dei film *Noi continuiamo* presentato e realizzato dalla Soc. Innocenti e *Rapporto uno a venti* presentato e realizzato dall'Alitalia.

La Giuria ha inoltre assegnato i seguenti premi speciali:

Coppa dell'Associazione Industriali di Siracusa per il miglior film sull'industrializzazione del Mezzogiorno:
Siace 67 di Ugo Saitta, presentato e realizzato dalla Cineproduzione Ugo Saitta.

Coppa per il miglior film sulle attività industriali italiane all'estero:
Acqua per il Pakistan di Carlo Ausidio, presentato dalla Cogefar-Astaldi Sidmail J.V., realizzato da Carlo Audisio.

Coppa per il film che meglio si presta alla presentazione televisiva:
L'Italia vista dal cielo: *Il Veneto e Venezia* di Folco Quilici, presentato dalla Standard Italiana, realizzato dal Moana - Gruppo di Lavoro Cinematografico.

Coppa per il miglior film presentato da un'azienda o ente che partecipa per la prima volta alla Rassegna:
Tornitura integrata, presentato dalla F.lli Morando, realizzato dalla Comet Film.

Coppa dell'Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche ed Affini (ANICA) per l'azienda industriale che ha presentato la migliore selezione di film:
Soc. Olivetti

Coppa dell'Associazione Generale Italiana dello Spettacolo (AGIS) per il film che, per il soggetto, la qualità tecnico-artistica e la durata, meglio si presta alla diffusione nelle sale di pubblico spettacolo:
Giochi di persuasione di Massimo Mida, presentato dalla Soc. Olivetti, realizzato dalla Romor Film.

La Targa DIFI-Inforfilm per la migliore fotografia è stata assegnata a *Marcello Gatti*, direttore di fotografia del film « Impianti Ballestra » di Ansano Giannarelli, presentato dalla Soc. Ballestra, realizzato dalla Reiac Film.

La Giuria inoltre propone per la selezione italiana che parteciperà al prossimo Festival Internazionale del Film Industriale a Vienna le seguenti opere (in ordine alfabetico):

1) *Cantieri* di Ansano Giannarelli, presentato da Cinefiat e realizzato dalla Reiac Film con la collaborazione della Direzione Stampa Fiat;

2) *Elettroscrittura* di Aristide Bosio, presentato dalla Soc. Olivetti e realizzato dalla Soc. Olivetti - Direzione Pubblicità e Stampa;

3) *Giochi di persuasione* di Massimo Mida, presentato dalla Soc. Olivetti - Direzione Pubblicità e Stampa e realizzato dalla Romor Film;

4) *Il Diario della Enrico Fermi* di Walter Locatelli, presentato e realizzato dall'Ente Nazionale Energia Elettrica;

5) *Itinerario industriale* di Giovanni Cecchinato, presentato dalla Società Montecatini-Edison e realizzato dalla Soc. Montecatini-Edison - Sezione Cinema;

6) *La macchina del tempo* di Antonello Branca, presentato e realizzato dalla Soc. Olivetti - Direzione Pubblicità e Stampa;

7) *Moplen* di Giovanni Cecchinato, presentato dalla Soc. Montecatini Edison e realizzato dalla Soc. Montecatini Edison - Sezione Cinema;

8) *Nasce un grattacielo* di Filippo Paolone, presentato dalla Soc. Italsider e realizzato dalla Film Giada;

9) *Noi continuiamo* di Mario Damicelli, presentato e realizzato dalla Innocenti - Soc. Generale per l'Industria Metallurgica e Meccanica;

10) *Obiettivo precisione* di Oliviero Sandrini, presentato dalla soc. Salmoiraghi e realizzato dalla Freelance;

11) *Oggi gli acciai* di Franco Taviani, presentato dalla Soc. RPR e realizzato dall'Istituto Luce (Produzione RPR);

12) *Rapporto uno a venti* di Mario Damicelli, presentato e realizzato dalla Soc. Alitalia;

13) *Travi saldate* di Emilio Marsili, presentato dalla Soc. RPR e realizzato dall'Istituto Luce (Produzione RPR).

Ricordo di Giovanni Fusco

di ERMANNO COMUZIO

Non è certo una frase dettata dalla pietà per la scomparsa di una cara persona dire che la prematura morte del musicista cinematografico Giovanni Fusco è una perdita irreparabile per il cinema italiano. Fusco è stato infatti un personaggio unico nel panorama del nostro cinema, nel quale non mancano i buoni compositori per film ma dove soprattutto abbondano — escludendo per ora i mestieranti, che non hanno e non fanno sorgere problemi — i musicisti dell'effetto, quelli che sanno gonfiare le gote e far rumore, imponendosi per la loro esuberanza sia al cospetto degli impressionabili cineasti, produttori e registi, sia presso i pubblici, sempre propensi ad accettare più il risultato vistoso che quello meditato.

Ora Fusco, e per i caratteri della sua persona e per i suoi risultati, ha rivestito un ruolo davvero fuori della norma nel contesto del nostro cinema. Musicista di autentica avanguardia, non ha mai imposto le sue idee in modo barricadiero, non ha mai avuto quegli atteggiamenti profetici ed apocalittici che sono tanto diffusi tra gli « agitatori » dell'arte contemporanea; musicista estremamente « giovane », perennemente disposto all'esperimento e alla ricerca, e sempre propenso ad accettare ciò che gli veniva dai giovani (ai quali è stato sempre molto vicino, come vedremo), eppure serio, schivo, « maturo » quant'altri mai negli atteggiamenti interiori ed esteriori (sembrava, all'aspetto, un professore di scuola media, di quelli abitudinari, paciosi, filosofi per innata bonomia e per tolleranza dettata da un'esperienza senza avventure); musicista raffinato e severo, anzi aristocratico, eppure radicato nella semplicità e nella convinzione di esercitare un « mestiere » modesto, del tutto subordinato. Ma anche svolto con estrema serietà e con totale partecipazione,

poiché Fusco era ben conscio dell'importanza che ha il cinema nell'evoluzione della cultura.

Tutto ciò suona molto necrologico: una sia pur sommaria analisi critica dei risultati di questo musicista ci convincerà dell'eccezionalità del suo apporto al cinema, e non soltanto a quello italiano. Si è voluto soltanto accennare, in apertura, alla dote preziosa di un uomo — la modestia assoluta — che ne accresce sensibilmente la statura e ne illumina l'opera di un valore supplementare.

Fusco non è musicista nato tutto intero come Minerva armata dal cervello di Giove: si è formato gradualmente, o meglio ha saputo realizzare, ad un certo punto della sua carriera, l'importanza di quanto accadeva intorno a lui, esercitando un grande potere d'assorbimento e una costante volontà di elevazione. Erano anni che questo musicista lavorava per il cinema. Aveva fatto di tutto, nell'ambiente, aveva composto, « arrangiato », rifatto le colonne sonore originali di film stranieri, tutta una « routine » oscura e di scarsa soddisfazione. D'altronde del cinema Fusco conosceva più l'aspetto spettacolare, della speculazione commerciale, che quello artistico, di creazione; da quando aveva seguito il fratello maggiore a Roma dall'antica Sant'Agata dei Goti in provincia di Benevento (dov'era nato sessantadue anni fa), il cinema gli era apparso soprattutto come un'attività artigianale, e una possibilità di lavoro discretamente remunerato.

Il fratello Tarcisio, a Roma, era stato un pioniere dei rapporti tra « le » films e la musica, poiché fin dal lontano 1920, e per tutto il decennio successivo, aveva diretto orchestre che eseguivano brani di commento alle pellicole mute nei più eleganti cinematografi della Capitale, come il « Corso », l'« Olimpia », il « Moderno », l'« Imperiale ». Dopo aver ottenuto brillantemente il diploma all'Accademia di Santa Cecilia, dove aveva studiato pianoforte e composizione con Casella, e poi direzione d'orchestra con Molinari, Fusco si era dunque accostato al cinema attraverso titoli come *Il cammino degli eroi, Il dottor Antonio, Pazza di gioia, Due cuori sotto sequestro, Ti ritroverò,* per i quali non c'era tanto bisogno di un musicista creatore quanto di un compilatore di colonne sonore; non di un artista quanto, appunto, di un artigiano.

E infatti l'attività « nobile » di Fusco era dedicata alla musica da camera e alle composizioni da concerto in genere, fra cui si ricordano la mistica *Cantata profetica,* lavoro di ampie proporzioni per soli, coro e orchestra. Attività che comunque non fu mai

abbandonata dal musicista, il quale anche più tardi continuò a comporre per il teatro (l'opera in tre atti *La scala di seta*, dalla commedia di Chiarelli; l'opera in un atto *L'ultimo venuto*) e a salire sul podio per dirigere musiche contemporanee.

Fusco e Antonioni: osmosi esemplare

Poi, nel 1948, ecco l'incontro con Antonioni. Questo regista era allora alle prime armi: aveva girato soltanto qualche documentario, ed appunto per uno di questi (*N.U.*) aveva richiesto la collaborazione di Fusco, il quale era molto attivo in quel tempo nel campo dei documentari. L'incontro fu decisivo anche perché Antonioni era (ed è) un competente in fatto di musica e fin d'allora aveva idee precise, affilate e trascinanti. Per il loro primo lavoro impegnativo in comune — *Cronaca di un amore*, 1950 — i due studiarono insieme, a lungo, tutte le possibili soluzioni sonore, ed Antonioni eseguì spesso motivi sul violino, trasmettendo le sue idee, più che suggerire spunti, al suo musicista. Fusco fu affascinato da questa personalità che rifiutava l'ovvio, il già fatto, il risaputo, con la quale — come confidò più tardi lo stesso musicista — non si poteva barare come con gli altri.

È così che Antonioni lo induce a riflettere, ad esprimere veramente le sue idee in materia di cinema, idee che giungono, maturando, a contravvenire ai « clichés » più radicati e, soprattutto, ad annullare la barriera artificiosa tra « fatica nobile » (quella per i concerti) e « fatica alimentare » (quella per il cinema). L'incontro è decisivo appunto perché risulta chiaro a Fusco che la musica per film può costituire una fatica creativa e meritare tutto l'impegno di un compositore degno di questo nome.

Da allora Fusco comincia a scavare nell'interno delle vicende per rivestirne di note il significato intimo con i mezzi che i concetti della moderna composizione musicale gli offrono. Rifiutando di norma i procedimenti tradizionali, come il « tematismo » (collegare i personaggi e le situazioni ad un tema musicale ricorrente) o la coloritura sonora sincrona alle immagini (i violini per le scene d'amore, le percussioni per i colpi di scena, le scale precipitose per le fughe, ecc.).

Per le particolari sottili atmosfere di Antonioni, Fusco sceglie così un materiale piuttosto fuori del comune. Lasciando da parte

gli impasti consueti o la grande orchestra, punta su singoli strumenti o su piccoli complessi più di carattere cameristico che sinfonico, in modo da definirne i timbri isolati, scarnificandoli continuamente fino a trarne i suoni più tipicamente essenziali, e quelli legare alle situazioni fino ad aderirvi inestricabilmente, fino a farsi l'« anima sonora » di Antonioni.

Per *Cronaca di un amore*, dunque, Fusco sostituisce l'orchestra con un duo di sassofoni più un pianoforte, ciò che gli permette di elaborare impasti timbrici di una disossata drammaticità, molto efficace nel raffigurare l'aridità della protagonista, soffocata dalle abitudini borghesi, disposta a disfarsi del marito per ritrovare una impossibile verginità. Invece di un tema ben definito, poche cellule tematiche, continuate nell'impiego ossessivo di ritmi irregolari nelle note basse del piano, su cui i sassofoni ricamano trame filamentose, specialmente quando l'azione è avanzata e il ritrovarsi della protagonista col vecchio compagno di giovinezza si colora sempre più di paure (« Pensavo che sarebbe stato diverso » — dice la donna, delusa anche in questo tentativo, e i frammenti tematici nei saxi si sfilacciano dolorosamente). All'inizio invece l'inciso è più definito, più pulito, specialmente quando è esposto dal piano solo, melanconico, sospensivo, che man mano incalza e cresce d'intensità per ammorbidirsi poi nella suddivisione dei due strumenti a fiato.

La novità della fatica di Fusco viene acutamente percepita, e ad essa viene assegnato il « Nastro d'argento » 1950 per la miglior musica. Il musicista ha trovato il suo Pigmalione, ed una ragione per dedicare al cinema la sua ispirazione rivolta ad un discorso musicale severo e moderno: il connubio non si scioglierà più (le due eccezioni, per quanto riguarda i lungometraggi si chiamano *La notte,* per il quale Antonioni ricorre a scarni interventi di Giorgio Gaslini, e *Blow Up*, che richiede un fondo di jazz « londinese »).

Per *I vinti* (1952) Fusco usa assoli di strumenti a corda in maniera inedita, anti-popolaresca; ma le incertezze del regista si ripercuotono anche nell'eccessivo frammentarismo del commento musicale. Molto più interessante la musica di *La signora senza camelie* (1953), per il quale Fusco, d'accordo con il regista, ha composto un commento basato sull'impiego di cinque sassofoni ed eseguito dal « Quintetto di Parigi » — diretto da Marcel Mule — che suona come fosse un unico strumento. E ancora il piano solo punteggia melanconicamente le atmosfere in cui la frustrazione della protagonista prende corpo. Per *Le amiche* (1955) il musicista ricerca (in

senso propriamente musicale) nuove armonie dal dialogo fra una chitarra (chitarrista Libero Tosoni) e un pianoforte (al piano Armando Trovajoli), con l'aggiunta occasionale di altri strumenti singoli: ne viene un discorso triste e fluido, di tipo ondoso, quasi fatale, che accompagna ad una provvisoria conclusione la sorte tormentata delle protagoniste. Un discorso mosso qua e là da soluzioni che sono come impuntature nella linea sommessa del commento, come nel brano in cui le note acute del flauto usato nei registri alti aggiungono un'ansia pungente agli accordi sospesi della chitarra (il ritmo è quello del valzer lento), o come quando il pianoforte viene usato a mo' di pianola trillante ed allegrona rendendo più straziante, con effetto di asincronismo, il momento in cui Lorenzo (Gabriele Ferzetti) si stacca duramente da Rosetta (Madaleine Fischer), buttandole in faccia la frase: « Io non ho bisogno di nessuno » e spezzandole il cuore (la ragazza si butterà infatti nel fiume).

Ancora il piano — stavolta del tutto solo — in *Il grido* (1957). Ancora una volta il contenuto vero del film viene individuato e ancorato ad un tipo di musica che, giustamente, è affidata ad una voce sola, è in « bianco e nero » — anzi, in grigio — come le immagini, come la solitudine di Aldo, il protagonista, che nel suo viaggio verso il suicidio cerca invano ragioni ed affetti che gli facciano ritrovare la perduta serenità. Stavolta Fusco accetta, sia pure in modo tutto personale — spesso, per esempio, senza risolvere gli interventi, o spogliandoli delle loro caratteristiche più tipiche — il procedimento tematico: la partitura si basa infatti principalmente sull'elaborazione di due brani di diverso carattere, un *Andantino* sognante e melanconico, molto delicato, molto semplice, quasi scolastico; ed un *Valzer moderato* più « oggettivo », più secco, dai caratteri leggermente stravolti, specie nel nucleo centrale. Il primo motivo è usato per concretizzare i pensieri di Aldo quando costui, pur restando silenzioso e inerte, pensa con struggente nostalgia ad Irma, la donna che ha lasciato (lo udiamo per la prima volta sul distacco, subito dopo la frase di lei: « Lasciami andar via... »); mentre il secondo motivo punteggia le inutili « diversioni » di Aldo, i suoi incontri di strada, i suoi tentativi di rifarsi un'esistenza provvisoria, eccetera. Ambedue i motivi — eccellente l'esecuzione al piano di Lya De Barberis — sembrano venir fuori dai campi, dagli argini, dalla nebbia di un paesaggio che è l'esatta struggente proiezione dei personaggi. Ma quando il dramma urge e prende il sopravvento sull'elegia, la musica si ritira per lasciare il posto ad un si-

lenzio greve, interrotto nel finale dai gridi e dalle vane chiamate, e concluso poi, con altro effetto d'asincronismo, nel Valzer suonato con effetto d'organetto.

Una fatica egregia, certo fra le più interessanti di Fusco, in questo suo difficile equilibrio — specialmente nella melodia centrale — di elementi romantici (qualcuno ha parlato di ispirazione chopiniana: noi ci vediamo semmai il ricordo di autori più vicini, come Franck, come Satie) e di elementi asciuttamente, virilmente moderni.

Da L'avventura *a* Deserto rosso

A partire da *L'avventura* (1960), Fusco rassuga sempre di più i suoi interventi per i film di Antonioni ed essenzializza ancora di più il materiale tematico. Ancora una volta, a questa svolta della sua attività, il « Nastro d'argento » per il miglior commento musicale dell'anno viene a premiare l'impegno e l'originalità di questo compositore. Qui la colonna sonora segue gli stati d'animo e le emozioni dei personaggi, più che i loro atti, e ciò grazie ad una partitura sottile e angosciosa dai timbri rarefatti e inconsueti, basati soprattutto su un concertino di legni e fiati diversamente combinati fra loro. È scomparsa una « struttura portante », un disegno architettonico: la musica non ha più niente di « concertistico », non esiste nemmeno al di fuori del film. « Plus cinéaste que musicien » — ha detto di Fusco un critico francese, M. Fano.

Così, alla prolusione ritmica, un « ostinato » angoloso e fortissimo, dalla forza furibonda, succede l'impasto di fiati sfuggenti, tristi, misteriosi, su scale discendenti del clarino, nella prima ricerca nell'isola di Anna scomparsa; a brani evocativi delle occupazioni mondane dei protagonisti e della loro incapacità di ancorarsi a qualcosa di eticamente valido (sviluppi dell'« ostinato » iniziale; un pezzo chiuso basato su un ritmo di « bolero ») si oppongono interventi — legati al rapporto fra Sandro e Claudia — disarticolati, basati su note tenute a lungo, alonate, che diventano sfondo metafisico, privi di « scheletro », proprio com'è, sentimentalmente, il protagonista. Questo tipo di musica è presente specialmente quando matura il nuovo amore fra Sandro e Claudia, e nel finale, prima quando Sandro irrequieto si butta fra le braccia della prostitutella (note profonde del clarino da cui sorge un accenno melodico irregolare, fluttuante, nel flauto) e poi quando Sandro piange sulla ter-

razza, calandosi nella disperazione di Claudia (clarino solo, poi accompagnato da un impasto stridulo di fiati).

Nel film c'è posto anche per un pezzo di bravura: un pezzo chiuso descrittivo della vita del grande albergo, teatro del finale, che prende spunto dalla presenza di un'orchestrina tipica formata da mandolini e chitarre per sviluppare un brano di sapore modernissimo e gustoso, assai lontano dal folclore in cui si esercita solitamente, e in modo deleterio, uno strumento così particolare come il mandolino. Comunque l'accento della colonna sonora è su quel tipo di musica quintessenziata cui abbiamo accennato: secondo l'espressione usata nella presentazione di questa fatica nella trasmissione *Colonna sonora* curata da Glauco Pellegrini per la nostra TV, « ...dai grandi temi, all'atmosfera, ai suoni puri. La musica è ridotta ad un lamento ».

Più rarefatta ancora la musica di *L'eclisse* (1962), dove i brevi e scarsi interventi inseguono l'inespresso: un nucleo di partenza, composto di accordi ribattuti negli ottoni e sfociante in un fascio di suoni dissonanti, sembra promettere uno sviluppo che invece non c'è, poiché la dissonanza non si risolve e il pianoforte, ora solo ora con l'appoggio di filamenti sonori di sapore metallico, tenta invano, nella sua successione irregolare di note lasciate cadere in una specie di puntillinismo senza speranza, di comporsi in melodia. Così, la vetrosità arida e crudelmente oggettiva delle cose, specialmente nel lungo ed interessante brano finale — deserto di personaggi — ha il sopravvento sui sentimenti, per cui la lusinga del piano risulta vana e, dopo un improvviso ed agghiacciante colpo di « gong » (il luogo dell'incontro dei due amanti è vuoto, irrimediabilmente e definitivamente vuoto di tutto) il ritorno al pulsare irregolare degli ottoni chiude in circolo la vanità della ricerca.

In *Deserto rosso* (1964) la tendenza alla « meccanicità » della musica, alla sua astrazione, è portata ancora più avanti quando Antonioni chiama, accanto a Fusco, il compositore « elettronico » Vittorio Gelmetti, il quale con frammenti tratti da sue composizioni continua, per così dire, la massiccia presenza sonora dei rumori delle raffinerie, delle macchine, delle navi all'ancora; gli oggetti hanno ancora una volta il sopravvento sui sentimenti. A ciò fa contrasto proprio l'intervento di Fusco, che consiste essenzialmente in una « canzone senza parole », un lungo vocalizzo per voce femminile (eseguito dalla figlia del compositore, il soprano Cecilia Fusco) che sostiene la sequenza della fiaba-sogno e che, pur colorando d'ideale

il magico approdo dell'isola felice, rifiuta la tentazione dell'evasione « poetica » per rimanere ancorata al senso proprio della pellicola, immersa cioè in una melanconia consapevole. Un ritorno al melodismo, se si vuole, che ha conosciuto ed accettato l'angoscia di esistere in un mondo incomprensibile ed ossessivo.

Se ci siamo dilungati sui film musicati da Fusco per Antonioni è perché, a parte gli altri eccellenti risultati di questo compositore, la collaborazione fra questi due autori ha dato luogo ad una attività esemplare sia come risultati sia come metodo di lavoro. Un esempio raro di osmosi creativa, in cui si realizza l'ideale dei più maturi esegeti della musica per film. Nel capitolo *La visualizzazione della musica* che fa parte del volume « Musica e film » edito da « Bianco e Nero » in occasione dell'8° congresso Musica e Film, tenutosi a Venezia subito dopo la Mostra del Cinema del 1959, Giulio Confalonieri postula una maniera di concepire la musica per film che appare antitetica a quella solitamente in uso, ma che Fusco ha per conto suo realizzato. Confalonieri suggerisce dunque ai compositori « l'abbandono di ogni intenzione onomatopeica od anche vagamente descrittiva; affermazione musicale pura, senza preoccupazioni affatto di comprovare che il tal motivo possa corrispondere al tal campanile, la tale armonia al tal pesco fiorito e così via discorrendo... La visualizzazione musicale dovrebbe esplicarsi, una volta tanto, per le misteriose vie del subcosciente, per misterioso connettersi e richiamarsi di immagini interiori e malnote, di reminiscenze e di previsoni. Un tipo di musica decisamente libera da qualsiasi finalità programmatica, descrittiva, onomatopeica; un tipo di musica felicemente dominata dalle sue leggi spontanee, dalle sue spontanee tendenze a strutturarsi e a comporsi, dal suo intimo impulso a risuscitare un ritmo di vita ormai perduto, più ampio, più risonante ».

Proposizione che potrebbe apparire sospetta di preservare i « diritti » della musica in contrapposizione a quelli del cinema, se lo stesso musicologo non aggiungesse poi che nei casi migliori « la musica si visualizza docilmente e combacia esattamente coi dati dello schermo », restituendole la sua posizione subordinata.

Fusco e i giovani

Se è facilmente accettabile l'idea della « subordinazione » di Fusco ad un regista come Antonioni, del quale si conosce il gusto,

l'autorevolezza, nonché l'estrema ritrosia ad usare il materiale sonoro (« ...sono molto restio a mettere musica nei film, proprio perché sento il bisogno di essere asciutto, di dire le cose il meno possibile, di usare i mezzi più semplici e il minor numero di mezzi. E la musica è un mezzo in più... »), più difficile può apparire la subordinazione di un musicista personalissimo come Fusco ad un Maselli, ad un Capogna, ad un Patroni-Griffi, ad un Riccardo Fellini, ad un Moser, ad Orsini e ai Taviani, ad un Damiani, ad un Liberatore. Cioè ad un regista giovane, magari alle prime armi, magari debuttante.

Eppure la collaborazione di questo musicista alle fatiche dei registi giovani, affermati o sconosciuti che siano, è un dato costante nella carriera di Fusco, la cui caratteristica è appunto quella di essere stato sempre molto aperto e molto disposto rispetto al lavoro dei giovani, molti dei quali hanno visto le loro fatiche, magari acerbe ed incerte, nettamente avvantaggiate dalle partiture mature e penetranti del musicista. E così, d'altro canto, il contatto fra Fusco e i realizzatori giovani ha costituito per lo stesso musicista un elemento di spinta e di sostegno dai risultati fertili; essi hanno costituito anzi, in certo senso, il vero « pubblico » di Fusco (la moglie del musicista lavorava al Centro Sperimentale di Cinematografia, per cui le occasioni di avvicinare gli allievi e i giovani autori erano frequenti). Se nel cinema di consumo le colonne sonore erano soltanto utilitaristiche e passavano del tutto inosservate, c'era qualcuno che stava attento alle colonne sonore più personali, più studiate, più sofferte, e dunque valeva la pena di continuare su questa strada.

L'impegno che Fusco mette dunque nei film dei « grandi autori » non viene meno per quelli dei « minori ». Per il debutto nel campo del lungometraggio di Francesco Maselli, che era stato fra l'altro aiuto di Antonioni (*Gli sbandati*, 1955), Fusco immerge i personaggi della vicenda in una chiave severa ma dal fondo romantico, quasi per voler restituire ai personaggi quella comprensione e quella pietà che loro rifiuta la fredda fotografia e il duro giudizio: particolarmente bello l'intervento di un motivo d'archi molto spiegato sulla passeggiata spensierata in bicicletta dei protagonisti e sul loro incontro al fiume, cancellato poi dagli accenni drammatici della parte finale in cui ha la preponderanza l'urto dei rumori e dei gridi.

Interessanti, anche se più dispersi e discontinui, i commenti per *I delfini* (1960) e per *Gli indifferenti* (1964), ancora di Maselli. Per il primo Fusco imbastisce su un ritmo canzonettistico, vicino ai

consumi dei ragazzi presentati nel film, un motivo lento e riflessivo esposto da un contrappunto di chitarre, per ripiegare in alcuni momenti — la solitudine di Anselmo (Gérard Blain) — sul prediletto pianoforte solo. Per il secondo film gli interventi delicati di una tromba sola, lamentosa, poi trattati in maniera del tutto originale negli archi su note ribattute del piano, lasciano il posto nel finale ad affermazioni più scoperte ed anche più effettistiche, come nell'episodio in cui Carla rompe gli indugi e si getta deliberatamente fra le braccia dell'anziano innamorato. La sequenza è composta di tre momenti distinti: la ragazza che in montaggio rapido si veste e scende le scale di casa, dove un gruppo di accordi dissonanti è sostenuto da incalzanti note martellanti; la ragazza che, uscita in strada, si fa raccogliere nell'automobile dell'amante, dove gli accordi nel piano e negli archi si distendono pausati, incerti; la ragazza in macchina, vista attraverso il tergicristallo in azione, ormai vinta, dove il piano si distende cantosamente nel tema principale. Un commento un po' troppo sinuoso, a dire il vero, un po' troppo colorito per l'« indifferenza » dei personaggi della storia.

Anche il Sergio Capogna di *Un eroe del nostro tempo* (1959) è un debuttante. Anche qui si nota un certo stridore fra la parte « atmosferica », di sottile definizione (il piano solo, semplice e disteso, nel primo colloquio dei due protagonisti; i raffinati impasti di sassofono e tromba per le loro passeggiate solitarie in città; ancora il piano solo, ma stavolta desolatamente triste, sull'abbandono) e le sottolineature drammatiche affidate a clangori che non rientrano nell'ispirazione più genuina di questo musicista. Più interessante il commento a *Il rossetto* (1960) di un altro debuttante, Damiano Damiani. Il substrato sonoro del film è formato dalle canzoni alla moda, usuale palestra della « ninfetta » protagonista, ma tale fondo è utilizzato in maniera tutta autonoma per indagare nell'animo della ragazza creduta una mitomane, ed in realtà schiacciata da una realtà più grande di lei. Ed ecco l'assolo di tromba, che riprende il motivo della canzone urlata da Miranda Martino nei titoli di testa, legarsi alla figura della protagonista, arricchito ed alonato di una sonorità inquietante da un impasto di voci femminili, che « tengono » lungamente una nota sola, indistinta e smorzata a poco a poco; ecco il timbro della chitarra nei rapporti fra la ragazza e il giovanotto assassino; ecco l'uso del piano solo, con punte melodiche che tentano di « sforare » la tessitura dissonante, quando la rete si chiude attorno alla ragazza.

Vicino alle strutture rarefatte, aride, prive di una vita voluta nella sua pienezza dei film di Antonioni, è il commento di *Il mare* di Giuseppe Patroni-Griffi (1962), ma la musica molto « colta », molto raffinata di Fusco non riesce a nobilitare la fatica del regista napoletano né a riempirne i vuoti. L'apporto di Fusco riesce invece ad alzare di molto il tono di un'operina invero gracile, talvolta indisponente, come *Storie sulla sabbia* (1963) di Riccardo Fellini, il fratello « piccolo » dell'autore di *La dolce vita*. L'episodio più beneficiato è il primo (*Francesca*), divagazione di una macchina da presa che segue una bambina su una spiaggia, alla quale il flauto (suonato da Severino Gazzelloni), la chitarra, gli strumentini danno una consistenza nuova, aggiungono un respiro che realizza in parte gli intenti del regista, quelli di cantare l'innocenza e la natura.

Rifiuto dell'esotico e dell'effetto

Molto bello, tipico di Fusco, è il commento a *La corruzione* (1963) di Mauro Bolognini. Esso è iscritto fra l'esposizione iniziale e l'ossessiva affermazione finale di un ritmo di « hully-gully », insistito in una reiterazione che rende i personaggi simili ad automi e porta il protagonista, stritolato appunto dalla macchina inesorabile di un'esperienza comunitaria sensibile solo al successo materiale, fino all'annullamento. La pagina ultima, del giovane Stefano (Jacques Perrin) che si ripiega su se stesso e piange sconsolato, mentre la colonna sonora esaspera l'implacabile ritmo, è straordinariamente eloquente proprio per il singolare contrappunto visivo-sonoro. Comunque la musica di Fusco ha altre e più consuete (per Fusco) invenzioni: come certe filature di grappoli sonori, senza timbro di sapore vagamente metallico, tenute lungamente, che esprimono la tensione del ragazzo, sottoposto dal padre a tentazioni tendenti ad alienarlo da sé, e che ad un certo momento (il colloquio definitivo col padre), per presentare contemporaneamente le due dimensioni entro cui si dibatte Stefano, si impastano con un motivo dalle risonanze vagamente chiesastiche, lo stesso che aveva accompagnato il giovane al convento cui si era promesso.

Notevole anche il pezzo della seduzione di Stefano da parte di Adriana, la mantenuta del padre — un incastro di note metalliche, disturbanti, filamentose, con pochi tocchi del pianoforte usato in maniera anti-melodica, come uno strumento a percussione — e

quello della fuga del ragazzo dalla casa del padre, retto da una toccata moderna per due pianoforti, basata sulle dissonanze e sottesa da un ritmo irregolare e convulso.

Di tipo « meccanico » anche la partitura di *L'oro di Roma* (1961) di Lizzani, fondata sul battito del tempo che passa, espresso da un martellamento ritmico ostinato, metallico, fin dai titoli di testa (sul quale comunque si innesta un canto ariosissimo, molto nobile, orchestrato come un inno religioso; ed infatti da questa pagina si passa al coro degli ebrei riuniti nella sinagoga romana). Singolari le fatiche per i film dei fratelli Taviani (e Valentino Orsini, per il primo): *I fuorilegge del matrimonio* (1963) e *Sovversivi* (1967). Per quest'ultimo Fusco si limita a pochi accenni « freddi » — ma ospitando in partitura una invenzione formidabile, una variazione ferocemente irrisoria del « tune » western *Trail To Mexico*, che è il motivo conduttore di *Ombre rosse* di John Ford: è il momento in cui un personaggio, Ermanno, si stacca dai suoi sogni giovanili, volta le spalle ai furori romantici di una stagione nutrita delle scoperte dello spirito; ed *Ombre rosse* è una di quelle esperienze che hanno condizionato tutta una generazione. Per *I fuorilegge del matrimonio* il commento è colorito, duttile, diverso per ogni episodio, una specie di « pot-pourri » allegrone ed ammiccante che si stacca decisamente dalla severa impostazione delle fatiche solite di questo musicista. Basta dire che i singoli « pezzi » vanno dalla citazione bachiana al « twist », dalla musica africana al pezzo di bravura che dipana dotte variazioni sul tema di « Fra' Martino campanaro », dalla canzonetta televisiva agli accordi chiesastici dell'organo.

Ma la partitura più interessante offerta da Fusco, in questo periodo, ad un regista italiano di non grande nome è quella di *Violenza segreta* (1963) di Giorgio Moser. Benché i fatti raccontati da Moser si svolgano in Africa, Fusco rifiuta l'esotico, esasperando anzi l'« occidentalità » dei suoi interventi: d'altronde l'esotismo del film è più apparente che reale, più di cornice che nei fatti. I quali vogliono sottolineare — sulla scorta del romanzo di Enrico Emanuelli, *Settimana nera*, da cui il film è tratto — che la violenza è o può essere in tutti gli uomini, in qualsiasi condizione e sotto qualsiasi latitudine si trovino, e che prende spesso ipocritamente e pericolosamente l'aspetto della benevolenza e del paternalismo. Il racconto è tutto immerso in una musica avviluppante e soggiogante, rivolta alla definizione psicologica del personaggio centrale e dei suoi sentimenti, prescindendo così dal facile dato esteriore dell'ambiente.

Il procedimento, stavolta, è tematico, basato cioè su un gruppo di « leit-motiven » legati ciascuno ad un personaggio-chiave nella crisi del protagonista, Enrico (Giorgio Albertazzi): Regina, la serva negra che gli viene « prestata » e subisce su di sé, come un oggetto, le amorose attenzioni di lui; l'avvocato Contardi, che con la sua lucida inquietudine fa luce nella sostanza egoistica dei rapporti dei bianchi con gli indigeni; ed Elisabetta, la ragazza inglese fresca, senza problemi, verso la quale Enrico è attratto senza però trovare pace nel rapporto.

Il tema preponderante è quello di Regina, presente fin dai titoli di testa dove si impone con prepotenza (piano, archi, arpa, organo elettrico, percussione): è un motivo semplicissimo basato su un inciso di tre note, molto lento e triste, che viene ripetuto sovente e rende bene la magia irrequieta esercitata su Enrico dalla bellissima somala. Lo sentiamo infatti, affermato in « fortissimo », con emozione, quando costei appare per la prima volta, silenziosa ed inaccessibile come una dea silvana, e lo troviamo poi, variato nei colori strumentali (pianoforte o chitarra), tutte le volte che Enrico è con Regina o pensa a lei. Il difetto del tema è semmai quello di essere troppo suggestivo, aggravando l'importanza che il regista ha dato al personaggio della donna e alla componente erotica della crisi di Enrico.

Più essenziale ancora il tema di Contardi: due tocchi staccati di carillon, echeggiati da due note del piano (lo sentiamo la prima volta quando Enrico va a trovare l'avvocato e gli confessa i suoi rovelli, incontro concluso con l'accenno di Contardi al suicidio come conclusione logica di un'esistenza assurda). Con un materiale sonoro poverissimo Fusco riesce ad investire questo tema di una forza ambigua e inquietante, che interpreta esattamente la penetrazione operata nella psicologia di Enrico dalla posizione esistenziale di Contardi, così come il tema di Regina rendeva l'accensione dei sensi. Il tema di Elisabetta, infine, è un *Allegro* nel piano alternato all'organo elettrico: è il più complesso, di una tessitura moderna e squillante, che è legato alla chiarezza e alla solarità della giovane donna (presentata non a caso in una sequenza inondata dal sole, tutta in campo lungo, mentre corre con Enrico sulla spiaggia e gioca con l'acqua del mare).

L'esotismo entra, ad essere precisi, in due episodi, ma non si tratta di facile « colore ». Il primo è costituito dall'ultimo incontro

con Regina, sollecitata dalla visita di un membro del suo lontano villaggio ad un sentimento di pungente nostalgia; l'altro è un canto degli indigeni addetti al trasporto della « jeep » di Enrico durante il suo viaggio all'interno in compagnia di Contardi, e serve ad illuminare il rapporto esatto, basato sull'ipocrisia, fra gli europei solleciti ma ignari e i somali, titolari di intime sconosciute ricchezze di sentimenti e di pensieri.

In sostanza materiale tematico semplicissimo, timbri essenziali (piano, chitarra, organo) senza elaborazioni armoniche. Ancora una volta Fusco ha siglato un commento che, rifuggendo dall'onomatopea e dalla descrittività, riesce a centrare lo spirito dei fatti.

L'incontro con Resnais a Hiroshima

Ci sarebbe ancora da dire, sulle fatiche italiane di Fusco. Ci sarebbe da dire di altri film « minori » nettamente avvantaggiati dalle partiture di questo musicista, il quale lavorava con lo stesso impegno e con lo stesso scrupolo anche per quelle pellicole che, pur non giocando un ruolo preponderante nel panorama del nostro cinema, mostravano stimoli e motivi non completamente adagiati nel conformismo spettacolare. Anche nella carriera di Fusco, poi, non mancano le fatiche di mera esecuzione, approntate per pellicole di tipo « commerciale », e qui la puntigliosa ricerca vien meno, non trova terreno su cui esercitarsi. Certe volte Fusco è addirittura irriconoscibile, come in *Violenza per una monaca* di Julio Buchs, la cui colonna sonora rugge e strepita in modo da aggiungere piombo alle già pesanti ali del fumettone erotico-mistico del regista spagnolo. Certe altre le occasioni offerte sono stranamente trascurate, forse per stanchezza, come per *Il giorno della civetta* di Damiani, dove la musica è incerta fra il folclore (musica popolare siciliana) e lo sfruttamento drammatico di questo materiale, rimanendo sostanzialmente « colore ». Sarebbe stato lecito attendersi da Fusco, invece, un uso « polemico » della musica ispirata al folclore, una musica « critica » nei riguardi dell'ambiente.

Abbiamo citato un film diretto da uno straniero, lo spagnolo Buchs. Infatti Fusco è stato richiesto in diverse occasioni da produzioni straniere, anche se non nella misura massiccia in cui è stato impegnato Nascimbene, probabilmente l'altro musicista cinematografico italiano che ha dato di più, nel dopoguerra, al nostro ci-

nema; ma mentre Nascimbene ha lavorato anzitutto per gli anglosassoni, Fusco è stato richiesto specialmente da spagnoli e francesi. Citiamo *Dulcinea* dell'iberico Vicente Escriva, *Climats* di Stellio Lorenzi, *Rocambole* di Bernard Borderie, *Les parias de la gloire* di Henri Décoin. Ma le fatiche « straniere » di gran lunga più importanti del Nostro, e delle quali bisognerà dire qualcosa, sono quelle per Alain Resnais, specialmente la prima, la partitura di *Hiroshima, mon amour*.

Resnais è un regista molto esigente in fatto di musica. Tra i suoi musicisti sono stati Darius Milhaud, Maurice Jarre, Pierre Barbaud, Hanns Eisler. Per *Hiroshima, mon amour* aveva sotto mano Georges Delerue, che aveva diretto la registrazione di *Nuit et brouillard* e che aveva già composto per *Hiroshima* un valzer da utilizzare in un momento « realistico ». Ma a Resnais, come riferisce Henri Colpi nel suo libro « Défense et illustration de la musique dans le film », occorreva un « colore » particolare, ed era alla ricerca di un compositore che facesse al caso suo. L'intuizione giusta l'aveva finalmente avuta dopo una nuova visione di *Il grido* e di *Le amiche*; benché avesse pensato in un primo tempo a Dallapiccola, decise così che Fusco sarebbe stato il compositore di *Hiroshima*. Telefonò dunque a Roma, richiedendo Fusco subito, a qualsiasi condizione. Il compositore non ebbe tanta fretta, e prima di accettare volle vedere il film, che non era ancora montato.

Fu subito chiaro che non si sarebbero proposti dei temi fissi per i personaggi, che non si sarebbe sottolineata sistematicamente l'immagine, che si sarebbe evitato il sincronismo, che ci si sarebbe serviti di una formazione orchestrale molto ridotta, che si sarebbe evitato accuratamente ogni riferimento giapponese. In effetti la musica di Fusco si rifiuta di seguire la dialettica delle inquadrature, saltando a piè pari le preoccupazioni « narrative » e l'« ameublement » dei diversi luoghi e circostanze dell'azione, camera d'albergo o strada, caffè o appartamento privato, alba o pomeriggio, intimità o folla. Una musica anti-realistica, dunque, che pure coglie pienamente e intimamente, nell'insieme, il significato di tutto il racconto e gli crea intorno una indefinibile atmosfera, diremmo cantilenante e altalenante, che di questo poema cinematografico del ricordo e dell'oblio rende con penetrazione sottile tutti i trapassi psicologici. L'uso avviluppato di pochi strumenti (flauto, piccolo e piano; clarinetto, alto, corno inglese; piano, cello, contrabbasso) è strettamente legato al tema del rifiuto a dimenticare e all'ineluttabilità dell'oblio, in

modo da sviluppare la progressione del racconto in una « continuità » e in una « attualità » dove, secondo l'intimo senso della vicenda e contrariamente alla successione ad incastro delle immagini, si ha un fortissimo senso del presente e dell'eterno.

Si ricordi soltanto la sequenza del caffè in riva al fiume, dove la donna rievoca i fatti di Nevers: ad un valzer che esce dal juke-box (quello di Delerue) segue una canzone giapponese, che si ode anche sotto le immagini di Nevers, e così l'intenso e lento motivo per piano e archi che fa da sfondo alla doppia passeggiata notturna della protagonista è lo stesso sia per le carrellate soggettive di Nevens che per quelle di Hiroshima. Se ci sono dei temi riconoscibili — accenni melodici, più che temi veri e propri — essi sono legati a nuclei psicologici, come l'oblio, il rapporto Nevers-Hiroshima, il presente. Comunque non è coi « leit-motiven » che Fusco definisce le immagini che gli sono affidate, ma con la loro compenetrazione, con il loro imbibimento musicale. Il citato Colpi, che a questa partitura ha dedicato un'attenzione particolare, parla di straordinaria « agglutination image-texte-musique » in questa fatica così intimamente cinematografica, oltre che musicale, che è la « partition ininterrompue » di Fusco.

Di musicisti che compongono per i film ce ne sono tanti. Pochi però, anche se pare strano, sono quelli fra loro che amano veramente il cinema; che, per usare un'espressione di Chiarini, si fanno uomini di cinema. Fusco era uno di questi pochi. Quando era costretto a rilasciare dichiarazioni sul suo lavoro (compito cui si sottraeva volentieri) egli parlava dei suoi registi invece che della sua personale fatica, attribuendo a loro concetti e meriti di una determinata impostazione, di determinati risultati. Egli riconosceva cioè in ogni occasione la « volontà primaria » del regista e le ragioni del discorso filmico su quelle — postulate da qualche compositore di fama — della musica: il suo valore è stato quello di aver ottenuto molto spesso, in questa assoluta dipendenza all'immagine, risultati musicali, oltre che cinematografici, di ottima qualità.

Ma soprattutto quello di aver inciso profondamente, operando con serietà severa e allo stesso tempo con giovanile freschezza di spirito, in una pratica e in una mentalità solitamente piuttosto corrive ed effettistiche, e di aver contribuito in modo determinante a fare di buona parte del cinema italiano più avanzato un cinema di ricerca, di applicazione, di lavoro duro, doti che sono tutto il

contrario dei mali cronici che affliggono tanto nostro cinema, e non solo il nostro: l'improvvisazione e la grossolanità.

BIO-FILMOGRAFIA ESSENZIALE

Giovanni Fusco nasce a Sant'Agata dei Goti (Benevento) il 10 ottobre 1906. Segue il fratello maggiore Tarcisio a Roma, dove frequenta l'Accademia di Santa Cecilia, studiando con Alfredo Casella. Canta nel coro della Basilica di San Pietro col coetaneo Goffredo Petrassi. Si diploma in pianoforte e in composizione, poi in direzione d'orchestra con Molinari. Compone musica da camera di vario genere, una « Cantata profetica », l'opera in tre atti *La scala di seta* dalla commedia di Chiarelli — mai rappresentata — l'opera di un atto *L'ultimo venuto*, il pezzo sinfonico *Balletto*, e canzoni. Direttore d'orchestra (specialmente per musiche contemporanee).

Negli anni Trenta viene attratto nel mondo nel cinema, dove svolge all'inizio compiti modesti (rifacimenti di colonne sonore originali di film stranieri, orchestrazioni, canzoni, oltre che partiture complete); poi prosegue con risultati sempre più personali. Nel 1948 si incontra con Michelangelo Antonioni: nasce una collaborazione dagli esiti eccezionali. Gli vengono assegnati due « Nastri d'Argento », uno nel 1951 per *Cronaca di un amore* e uno nel 1960 per *L'Avventura*. Muore improvvisamente a Roma il 1° giugno 1968.

1936 **Il cammino degli eroi** di Corrado D'Errico (documentario lungom.)

1937 **La contessa di Parma** di Alessandro Blasetti, con Elisa Cegani e Antonio Centa

1938 **Il dottor Antonio** di Enrico Guazzoni, con Ennio Cerlesi e Maria Gambarelli (in collaborazione con Umberto Mancini)

1939 **Il peccato di Rogelia Sanchez** di Carlo Borghesio e Roberto De Ribon, con Germana Montero e Juan De Landa

1940 **Pazza di gioia** di C.L. Bragaglia, con Vittorio De Sica e Maria Denis

1941 **Due cuori sotto sequestro** di C.L. Bracaglia, con Armando Falconi e Maria Mercader

L'uomo venuto dal mare di Roberto De Ribon, con Massimo Serato e Maria Mercader

1942 **Soltanto un bacio** di Giorgio Simonelli, con Valentina Cortese e Carlo Campanini (solo canzone)

1945 **Il sole di Montecassino** di G.M. Scotese, con Fosco Giachetti e Adriana Benetti

1946 **Uno fra la folla** di Ennio Cerlesi e Piero Tellini, con Eduardo De Filippo e Adriana Benetti

Martin Roumagnac (« Turbine damore ») di Georges Lacombe, con Jean Gabin e Marlene Dietrich

1947 **Follie per l'opera** di Mario Costa, con Carlo Campanini e Gina Lollobrigida (solo canzone)

1948 **Ti ritroverò** di Giacomo Gentilomo, con Enrico Viarisio e Delia Scala

1950 **Cronaca di un amore** di Michelangelo Antonioni, con Lucia Bosé e Massimo Girotti

1952 **Ha fatto tredici!** di Carlo Manzoni, con Mario Riva e Carlo Croccolo
Il mercante di Venezia di Pierre Billon, con Michel Simon e Massimo Serrato

La signora senza camelie di Michelangelo Antonioni, con Lucia Bosé e Andrea Cecchi

1953 **Traviata '53** di Vittorio Cottafavi, con Barbara Laage e Armando Francioli

I vinti di Michelangelo Antonioni, con Franco Interlenghi e Annamaria Ferrero

1954 **L'orfana del ghetto** di Carlo Campogalliani, con Franca Marzi e Luisella Boni

I misteri della giungla nera di G.P. Callegari (Ralph Murphy), con Lex Barker e Enzo Fiermonte

Avanzi di galera di Vittorio Cottafavi, con Richard Basehart e Eddie Constantine

1955 **Gli sbandati** di Francesco Maselli, con Lucia Bosé e Jean-Pierre Mocky

Le amiche di Michelangelo Antonioni, con Eleonora Rossi Drago e Gabriele Ferzetti

1956 **I quattro del getto tonante** di Fernando Cerchio, con Massimo Girotti e Andrea Checchi

1957 **Il grido** di Michelangelo Antonioni, con Steve Cochran e Alida Valli

1959 **I cosacchi** di Giorgio Rivalta, con John Barrymore jr. e Giorgia Moll

Un eroe del nostro tempo di Sergio Capogna, con Marina Berti e Massio Tonna

Hiroshima mon amour (idem) di Alain Resnais, con Emmanuelle Riva e Eikji Okada

1960 **Il rossetto** di Damiano Damiani, con Pierre Brice e Laura Vivaldi

L'avventura di Michelangelo Antonioni, con Monica Vitti e Gabriele Ferzetti

I delfini di Francesco Maselli, con Claudia Cardinale e Adriana Lualdi

La donna dei Faraoni di Giorgio Rivalta, con Linda Cristal e Pierre Brice

1961 **L'oro di Roma** di Carlo Lizzani, con Gérard Blain e Annamaria Ferrero

Mann nennt es Amore di Rolf Thiele, con Nicole Badal e Attila Hoerbiger

Climats (« Sensi inquieti ») di Stellio Lorenzi, con Emmanuelle Riva e Marina Vlady (in collaborazione con Jean Lemaire)

1962 **Il mare** di Giuseppe Patroni Griffi, con Françoise Prévost e Umberto Orsini

L'eclisse di Michelangelo Antonioni, con Monica Vitti e Alain Delon

Dulcinea di Vicente Escriva, con Millie Perkins e Cameron Mitchell

La monaca di Monza di Carmine Gallone, con Giovanna Ralli e Gabriele Ferzetti

La leggenda di Enea di Albert Band, con Steeve Reeves e Carla Manier

Lo sceicco rosso di Fernando Cerchio, con Channing Pollock e Luciana Gilli

1963 **Storie sulla sabbia** di Riccardo Fellini, con attori presi dalla vita

Violenza segreta di Giorgio Moser, con Giorgio Albertazzi e Alexandra Stewart

Col ferro e col fuoco di Fernando Cerchio, con Jeanne Crain e Pierre Brice (in collaborazione con Francesco De Masi)

I fuorilegge del matrimonio di Valentino Orsini e dei fratelli Taviani, con Ugo Tognazzi e Annie Girardot

Milano nera di Gian Rocco e Pino Serpi, con A. Quasimodo e M. Carapellese

La corruzione di Mauro Bolognini, con Rossana Schiaffino e Jacques Perrin

Rocambole (idem) di Bernard Borderie, con Channing Pollock e Hedy Vessel

Les parias de la gloire (« I disperati della gloria ») di Henri Decoin, con Curd Jurgens e Maurice Ronet

1964 **Gli indifferenti** di Francesco Maselli, con Claudia Cardinale e Tomas Milian

La vedova, episodio di **Tre notti d'amore** di Renato Castellani, con Catherine Spaak e Renato Salvatori

Deserto rosso di Michelangelo Antonioni, con Monica Vitti e Richard Harris

La montagna di luce di Umberto Lenzi, con Richard Harrison e Luciana Gilli

Sandokan, la tigre di Mompracem di Umberto Lenzi, con Steve Reeves e Genevieve Grad

I tre sergenti del Bengala di Humphrey Humbert (alias Umberto Lenzi), con Richard Harrison e Wandisa Guida

1965 **I pirati della malesia** di Umberto Lenzi, con Steve Reeves e Jacqueline Sassard

1967 **La guerre est finie** (« La guerra è finita ») di Alain Resnais, con Yves Montand e Ingrid Thulin

Domani non siamo più qui di Brunello Rondi, con Ingrid Thulin e Robert Hoffman

Sovversivi di P. e V. Taviani, con Ferruccio De Ceresa e Lucio Dalla

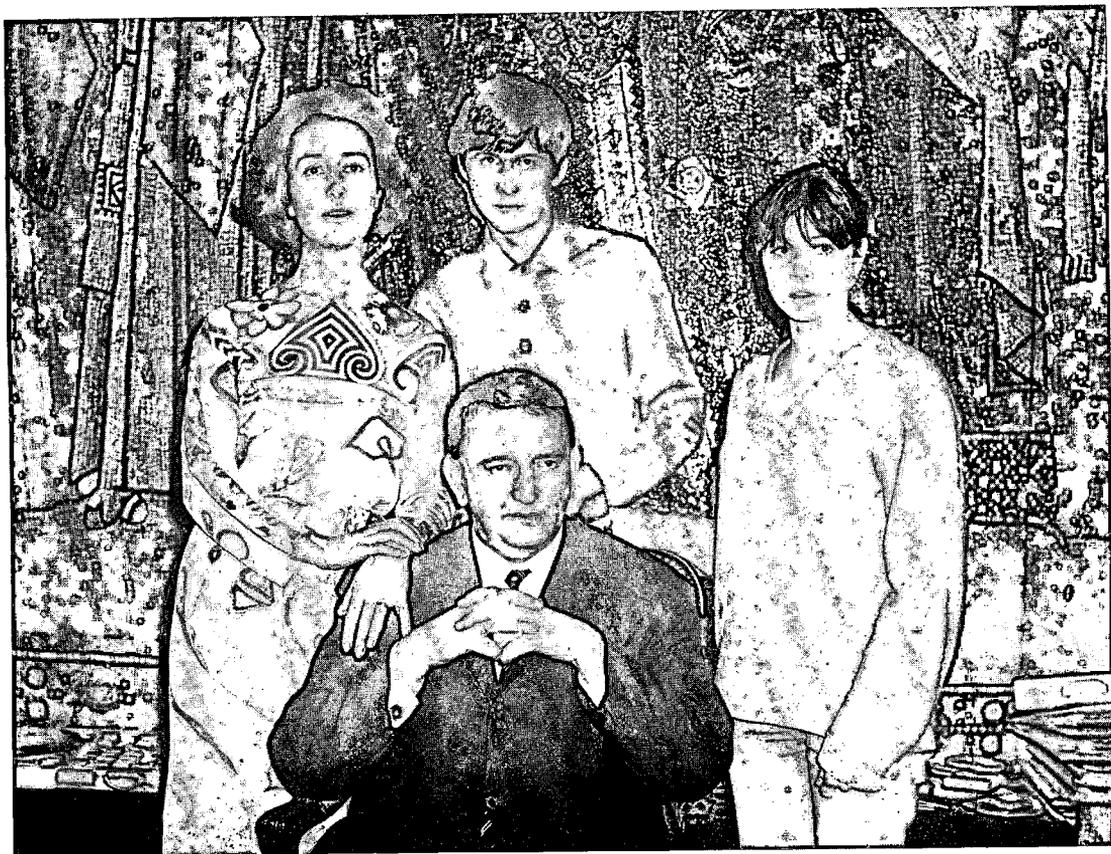
Violenza per una monaca di Julio Buchs, con Rossana Schiaffino e J. Richardson

1968 **Il giorno della civetta** di Damiano Damiani, con Franco Nero e Claudia Cardinale

Il sesso degli angeli di Ugo Liberatore, con N. De Vries e Rosemarie Dexter.

Da questa filmografia sono esclusi i numerosi documentari musicati da Fusco. Ricordiamo solo, fra i più rappresentativi: *N.U.* (1948) di M. Antonioni, *Gente così* (1949) di Fernando Cerchio, *L'amorosa menzogna* (1949) di M. Antonioni, *Il gioco dell'amore* di G.L. Rondi, *Astrattismo inquietudine del nostro tempo* di P. De Florio, *Un po' di storia del caffè* di Fernando Cerchio, *Lettera a Lodovica* di G.L. Rondi, *Roma '38* di Sergio Capogna, tutti degli anni Cinquanta.

I film di Olbia

(*A sinistra*): *Amore o qualcosa del genere* di Dino B. Partesano (*nella foto*: Monica Strebel e Angelo Infanti). (*Sotto*): *Mit Eichenlaub und Feigenblatt* di Franz-Josef Spieker.

Due film della Germania occidentale presentati alla Mostra di Olbia (*sopra*): *Tätowierung* di Johannes Schaaf. (*Sotto*): 48 *Stundeu bis Acapulco* di Klaus Lemke.

Ricordo di Giovanni Fusco

Una pagina della partitura per il film *Il grido* di Michelangelo Antonioni.

Thème Musée 1.

Thème Musée 2.

Altre note del Maestro Fusco (*le citazioni dei temi musicali* di Giovanni Fusco sono tratte dal volume *Défense et illustrations de la musique dans le film* di Henri Colpi, Ed. Société d'Editions, de Recherche et de Documentation Cinématographique, Paris 1963).

Thème Oubli

Note

Il Teatro Lirico in Italia nella stagione 1967-68

Se è vero che il teatro in musica può conservare una sua ragione di vita attiva, non mummificata cioè nel ripiegamento compiaciuto verso un glorioso passato bensì proiettata verso il futuro, è giusto allora che, volendo tentare un bilancio sia pure sommario, della stagione 1967-68 da poco conclusa in tutti i teatri italiani (gli spettacoli all'aperto di Verona e di Caracalla, pur rientrando teoricamente nel discorso, di fatto assolvono a una funzione prevalentemente turistica), si prendano le mosse dalla nuova produzione che ha visto la luce in questo periodo di tempo nel nostro paese.

Diciamo però subito che in questo campo il bilancio è quanto mai scarno. Liquidate rapidamente opere come Maremma *del barese Pasquale Di Cagno* (Teatro Petruzzelli *di Bari*), *scampolo di un verismo stancamente epigonistico, e* Lo scudiero del re (Teatro Verdi *di Sassari*), *che fin dal titolo tradisce la sua origine dichiaratamente ottocentesca (diciamo pure verdiana della prima maniera!) e che sembra sia stato lo sfizio piuttosto salato di un certo Francesco Feliciangeli — non restano infatti che il grottesco atto unico* Il pozzo e il pendolo *di Bruno Bettinelli, rappresentato in quella fucina di « novità » che è il Festival di Bergamo, la divertente* Lampada di Aladino *di Nino Rota, che scorre via con disinvolta eleganza fra ironiche strizzatine d'occhio, anzi d'orecchio, al passato, e infine* Il gattopardo, *che non è sembrato andr oltre un indistinto descrittivismo impressionistico di prevalente ispirazione raveliana, ma che in compenso ha valso al suo autore, Angelo Musco, oltre al cordiale successo di stima ottenuto al* Massimo *di Palermo, la nomina a direttore artistico del medesimo, ovvero i due classici piccioni con una fava sola.*

Un maggiore rilievo ha avuto viceversa quella produzione contemporanea presentata in prima esecuzione italiana: innanzitutto I Bassaridi *di Hans Werner Henze, che, pur fra qualche perplessità, hanno confermato i pregi (e magari anche i difetti) di questo dotatissimo musicista, poi* Il sorriso ai piedi della scala *del triestino (ma operante in Germania) Antonio Bibalo, opera non priva di qualità ma che naturalmente non ha ripetuto in Italia il successo ottenuto ad Amburgo; mentre il « singspiel »* Des Esels Schatten *(L'ombra dell'asino), presentato dalla RAI al* Piccolo Teatro di Corte *napoletano, nulla ag-*

giunge alla fama del suo autore Richard Strauss. Di importanza addirittura storica, invece, la prima esecuzione in Italia della Carmen *originale e integrale, curata dalla RAI, che ne ha affidata la direzione a un superbo Georges Prêtre e il ruolo protagonistico a un'eccellente Shirley Verrett.*

Un rilievo ragguardevole, nell'ambito della passata stagione, ha avuto pure quella parte di produzione contemporanea che ha già conosciuto, in un più o meno recente passato, il battesimo delle nostre scene. Dagli scaligeri Capricci di Gallot *al romano* Torneo notturno, *entrambe di Malipiero, da* Job *di Dallapiccola (Genova) ad* Allez Hop *di Berio (Roma e Bologna), dal mistero coreografico di Veretti* I sette peccati *(Bologna e Venezia) all'insignificante* Partita a pugni *di Tosatti (Bologna, Trieste e Torino), da* L'amore di Galatea *di Lizzi (Catania) al* Tamburo di panno *di Fiume (Palermo), alla discussa* Leggenda del ritorno, *la cui ripresa sancarliana ha provocato la ben nota levata di scudi anti-rosselliniana da parte soprattutto di compositori e critici « impegnati ». E, per venire alla produzione straniera, il truce* Erwartung *di Schönberg e la decadente* Lulu *di Berg (stesso allestimento, imperniato sulla bravissima Joan Carroll, a Firenze e a Roma),* Katia Kabanova *di Janacek e il tuttora validissimo* Peter Grimes *di Britten (ottima l'edizione torinese diretta da Gianfranco Rivoli, eccellente protagonista Mirto Picchi),* La voix humaine *di Poulenc (a Trieste, nella prestigiosa interpretazione di Magda Olivero) e le stravinskiane* Oedipus rex *(Bologna e Genova) e* The rake's progress *(Roma e Firenze).*

Interessante, in modo particolare, la riproposta del « pastiche » di Stravinskij perché, al di là di un giudizio sulla sua validità (che a nostro avviso esce diminuita con il trascorrere del tempo), ci ha consentito di fare la conoscenza con due eccellenti complessi stranieri quali la Bayerische Staatsoper di Monaco e, soprattutto, la Staatsoper di Amburgo. Quest'ultima, oltre alla Carriera di un libertino *(in cui si è specialmente distinta la giovane cantante statunitense Arlene Saunders), ha presentato quello che va considerato uno dei migliori spettacoli della stagione, ovvero la poco conosciuta (in Italia)* Die Frau Schatten *(La donna senz'ombra), che è senza dubbio fra le più importanti opere straussiane. Se poi aggiungiamo che il più significativo spettacolo presentato in Italia negli ultimi anni è indiscutibilmente la famosa edizione dei* Racconti d'Hoffmann *(dapprima a Venezia nel '65, poi a Bologna lo scorso ottobre insieme alla 'prima' italiana del* Cavaliere Barbablu *dello stesso Offenbach) curata da Walter Felsenstein per la Komische Oper, è chiara l'importanza e il rilievo crescenti che vengono ad assumere questi complessi stranieri, in cui l'eventuale mediocrità dei singoli esecutori è ampiamente compensata dall'amalgama che la lunga consuetudine di lavoro comune, la serietà di intenti e la passione per il lavoro, consentono di raggiungere e mantenere* (1).

Né si dimentichi infine il rilevante contributo che tali complessi danno all'accrescimento culturale del nostro teatro lirico: sotto questo profilo vanno

---

(1) Uno spettacolo allestito in Italia che può benissimo reggere il confronto con la migliore produzione estera è senza dubbio l'ormai famosa edizione fiorentina dell'*Alceste* di Gluck (direttore Gui, regia di De Lullo, scene e costumi di Pizzi, protagonista la Gencer) che, con qualche mutamento, sta ottenendo un grande e meritato successo dei nostri teatri (l'*Opera*, il *San Carlo*, il *Massimo*, il *Politeama Margherita*, mentre per il prossimo anno è annunciata una ripresa al *Nuovo* di Torino).

citate, oltre al ricordato Barbablu *offenbachiano, le prime esecuzioni per l'Italia di opere quali il centenario* Dalibor *di Smetana* (San Carlo *di Napoli*) *e il più che centenario* Straszny dwor *(Il castello incantato) del polacco Moniuszko* (Politeama Margherita *di Genova*), Puntila *di Brecht-Dessau e* Albert Herring *di Britten, rispettivamente portati dall'Opera Nazionale di Praga, e dall'Opera di Poznan, dalla Deutsche Oper di Berlino e dalla Scottish Opera di Glasgow.*

Va detto anzi che a questi ultimi due complessi, unitamente alla citata Bayerische Staatsoper di Monaco, si deve se la trentunesima edizione del Maggio Fiorentino ha potuto evitare un clamoroso fallimento, preannunciatosi fin dallo spettacolo inaugurale: quel Roberto il diavolo *che, nella mente degli organizzatori, avrebbe dovuto costituire una stimolante proposta di revisione di taluni pregiudizi sul conto del tanto bistrattato Meyerbeer, mentre nella realtà tutto si è risolto in una gigantesca farsa, in cui il trionfo personale di Renata Scotto ha soltanto servito a far meglio risaltare l'inconsistenza del resto della compagnia imperniata su un protagonista fantasma.*

Sorte non molto migliore ha arriso ad altre riprese ottocentesche: per esempio alla Loreley *scaligera, curata con affetto di devoto catalaniano da Gianandrea Gavazzeni, il quale tuttavia non ha potuto rimediare alle palesi insufficienze di una Suliotis e di un Cecchele; né d'altra parte i verdiani* Due Foscari *(migliore l'edizione napoletana, imperniata sul baritono Cappuccilli, di quella romana), né le donizettiane* Pia de' Tolomei *(Bologna) e* Roberto Devereux *(Bergamo),* Anna Bolena *(Napoli) e* Figlia del reggimento *(l'edizione romana affidata a una Moffo largamente insufficiente, perché decisamente migliore è risultata quella scaligera che si valeva dell'ottima coppia Freni-Pavarotti) hanno tratto grande giovamento dalle recenti riproposte.*

Il raggiungimento di migliori risultati resta naturalmente legato al reperimento — non facile e in qualche caso praticamente impossibile — di cantanti vocalmente e stilisticamente adeguati alle richieste del repertorio romantico. Il problema ha assunto poi evidenza macroscopica quest'anno, in cui si è dato fiato alle trombe evocatrici del genio rossiniano, spentosi giusto un secolo fa. Particolarmente indicativa sotto questo profilo è stata la quasi fallimentare ripresa fiorentina della Semiramide *(così come lo furono, sempre a Firenze,* La Donna del lago *del '58 e* La gazza ladra *del '65) che, se si eccettua la solita superlativa prestazione della Sutherland, ha messo a nudo le gravissime lacune in fatto di vocalità e di stile cui si va incontro allestendo oggi un'opera rossiniana. Altre felici eccezioni in tale campo furono rappresentate dal Mosè di Nicolai Chiaurov* (RAI *di Roma*) *e di Ruggero Raimondi* (*Venezia*), *dalla Cenerentola di Teresa Berganza (Roma) e, in misura minore, dallo* show *di Biancamaria Casoni (Cenerentola, Rosina e Isabella in vari teatri italiani), mentre addirittura prodigiosa è apparsa Marilyn Horne, protagonista di un'eccellente* Italiana in Algeri *diretta da Carlo Franci ai microfoni della RAI di Torino.*

Il tema celebrativo (2), *che ha avuto naturalmente il suo clou nel centenario rossiniano, si allarga fino a comprendere il ricordo, nel ventennio della sua scomparsa, di quel fine ed elegante musicista che fu Ermanno Wolf-Ferrari*

(2) Scarso rilievo nella stampa italiana (ma si sa il posto che essa solitamente dedica agli avvenimenti culturali) ha avuto la prima esecuzione moderna, avvenuta

(I quattro rusteghi a Trieste, Le donne curiose a Venezia, L'amore medico alla RAI sotto la direzione del povero Arturo Basile), l'estrema appendice del centenario monteverdiano (l'inaugurazione della stagione sancarliana affidata a una problematica Incoronazione di Poppea diretta da Franco Capuana con protagonista Antonietta Stella), e infine una più consistente appendice di quello giordaniano a base di Fedore e Chénier, con l'interessante variazione di una Siberia al Flagelli di Foggia.

Il nome del compostore pugliese — da molta parte della critica togata disprezzato come se realmente fosse un « nemico della musica » secondo la polemica definizione di Gavazzeni, ma che altri giustamente si ostinano a voler ricordare — ci introduce all'ultimo ma non meno importante aspetto del bilancio operistico stagionale, ovvero quello del cosiddetto repertorio, che da solo meriterebbe un ampio discorso, impossibile nell'ambito di questo articolo.

Vale tuttavia la pena di segnalare, fra gli spettacoli più significativi, la Lucia scaligera diretta da Claudio Abbado, la Walkiria e la Turandot, pure scaligera, che hanno segnato un nuovo successo per Georges Prêtre, ma soprattutto l'edizione radiofonica dell'Anello del Nibelungo che ha valso addirittura un trionfo a Wolfang Sawallisch. Di particolare spicco, nonostante talune evidenti manchevolezze, la Carmen diretta al Comunale di Firenze da Francesco Molinari Pradelli, con le magnifiche prestazioni della Verrett, di Corelli e di una sorprendente rivelazione chiamata Antonietta Cannarile Berdini. Memorabile poi la 'causale' Aida di Bologna, che vide il trionfo di altre due cantanti di colore, la fine stilista Felicia Weathers e la esuberante Grace Bumbry, una Amneris di alto rilievo vocale e scenico (e anche una Carmen di tutto rispetto, come è apparsa al suo esordio italiano avvenuto al San Carlo in un'edizione originale diretta da Serge Baudo).

Ancora a proposito di cantanti, è doveroso segnalare la grandissima Lady Macbeth di Leyla Gencer (Venezia), il successo trionfale della Favorita di Fiorenza Cossotto (Torino e Genova) e dell'Amelia scaligera di Leontyne Price, la progressiva ascesa di Ilva Ligabue, che in Manon Lescaut a Palermo e nella Forza del destino a Torino ha mostrato di essere uno dei migliori soprani oggi disponibili, le belle conferme di Jaime Aragall, Luciano Pavarotti e Orianna Santunione, i ritorni attesi di Renata Tebaldi (Gioconda al San Carlo) e Cesare Siepi (Don Giovanni al Politeama Margherita), e quello — meno atteso ma ancora più importante trattandosi di un giovane soprano di cui si erano quasi perdute le tracce — della bulgara Raina Kabaivanska (Adriana al Regio di Parma e Wally al Bellini di Catania).

Ma la notizia più importante proviene dal settore dei bassi, in cui la stagione 1967-68 ha definitivamente rivelato due cantanti, entrambi emiliani, che, se sapranno perseverare nello studio e guardarsi da quella pessima consigliera che è la fretta, sono certamente destinati a restituire vigore e prestigio a una categoria vocale che nei teatri italiani pareva ridotta a reggersi sul bulgaro

---

il 28 dicembre 1967, dell'opera comica *Girello* del pistoiese Jacopo Melani su libretto del fiorentino Filippo Acciaioli. Il merito spetta all'Accademia Romana della Musica da Camera, che ha allestito l'opera (direttore Marcello Peca, regia di Giancarlo Sammaritano, protagonista il baritono Robert El Hage) nel 300° anniversario della prima rappresentazione.

*Ghiaurov. L'uno, Luigi Roni, nel volgere di pochi mesi (*Ernani *a Fidenza,* Norma *a Firenze,* Faust *a Brescia,* Don Carlos *a* Roma*), ha saputo imporsi come elemento di solidi mezzi anche se tecnicamente ancora piuttosto grezzo; l'altro, Ruggero Raimondi, già affermatosi come Alfonso d'Este nella* Lucrezia Borgia *della stagione romana 1966-67, ha raccolto nella corrente stagione una serie tale di successi (*Don Giovanni *e* Mosè *a Venezia, Nabucco* a Torino, *Faust* e Puritani *a Catania,* Turandot *alla Scala) che non può esservi dubbio sulle sue qualità di cantante e interprete intelligente ed espressivo.*

Poiché, nonostante quanto si pensi e si dica in contrario, il melodramma si regge e continuerà a reggersi soprattutto sui valori del canto, realtà liete come queste di Roni e Raimondi schiudono qualche spiraglio alla speranza per un meno incerto avvenire.

GIORGIO GUALERZI

La « versione originale » nell'opera lirica

Da qualche tempo, dopo che si è estesa la tendenza dei teatri lirici a presentare le opere non italiane nelle loro versioni originali, si discute animatamente sull'opportunità e sul risultato di tali operazioni « culturali ». La polemica, che vede schierati negli opposti campi alcuni tra i più preparati specialisti del teatro operistico, ha assunto toni anche vivaci, con giudizi senza appello, esclusioni e preclusioni rigide. Ma il problema, che si aggiunge agli altri che agitano e rendono vivo, attualmente, il mondo operistico — dalle nuove esigenze registiche ai tentativi sempre più frequenti di recupero *di antichi testi per l'allargamento e il rinnovamento del repertorio — è di quelli, crediamo, che mal sopportano decisioni affrettate. È, come si dice, un problema a più facce, complesso e contraddittorio per sua stessa natura, che richiede una certa cautela in chi l'affronta.*

In linea generale non v'è dubbio che i fautori dell'« originalità » dell'esecuzione musicale (Verdi e Puccini in italiano, Bizet e Gounod in francese, Wagner e Strauss in tedesco, Mussorgski in russo ecc.) abbiano perfettamente ragione. Anche senza rifarsi al noto giudizio di Croce sulla intraducibilità dell'opera d'arte che diventa, di fatto, nuova e diversa una volta tradotta, è chiaro che una qualsiasi versione altera, più o meno profondamente, non solo i valori fonetici originali, ma pure le cadenze, il ritmo, il tono e perfino l'espressività semantica delle parole. Tale risultato, evidente nelle opere di poesia (babasta pensare che cosa succede alla musicalità di un verso leopardiano tradotto in altra lingua) lo è certamente meno nel teatro musicale, dove la parola è sostenuta dalla musica, che rimane sempre identica a se stessa, o si identifica addirittura col discorso musicale, ma resta tuttavia rilevante.

Chi del resto propugna l'opportunità di cantare in italiano le opere straniere, per dar modo al pubblico di comprendere meglio ciò che avviene sulla scena e di parteciparvi più emotivamente, si arresterebbe poi forse interdetto di fronte all'ipotesi, per esempio, di una cavatina di Figaro in tedesco o della

canzone del Duca di Mantova in francese. E poiché la tesi di una superiorità musicale della lingua italiana è, per tanti motivi, improponibile, ci resta difficile capire che valore abbia un'argomentazione che escluda il concetto di reciprocità. Ma poi, per soffermarci ancora un attimo sugli argomenti che chiamiamo, per comodo, nazionalistici, siamo sicuri che il pubblico medio capisca meglio la trama, poniamo, di un Trovatore *in italiano che di una* Carmen *in francese, quando è notorio che per la complessità e l'oscurità di certi intrecci romanzeschi e la cattiva pronuncia dei cantanti, anche bravissimi (oggi la Sutherland o la Gencer come ieri la Callas, ecc.) è a volte difficile percepire in modo preciso le singole frasi e il senso esatto dell'intero libretto, se non lo si è prima, con calma, letto e meditato? L'altro argomento portato in campo, e cioè che esistono in Italia cantanti capaci di cantare benissimo in italiano il repertorio straniero (il riferimento è quasi esclusivamente diretto al teatro wagneriano) è anch'esso, purtroppo, discutibile. Sono passati infatti i tempi dei Borgatti, dei De Angelis o dei Pertile, e onestamente non si vede chi, oggi, potrebbe cantare, per sempio, il* Tristano *o la* Walchiria *come la Nilsson, quando anche per il repertorio italiano si è costretti, sempre più frequentemente, a fare affidamento sui cantanti stranieri, dalla stessa Nilsson alla Caballé, dalla Horne alla Price, ecc.*

Tenuto conto di ciò, possiamo ora esaminare se il criterio teoricamente legittimo di voler eseguire le opere nella loro lingua originale debba essere rigido o no. E la risposta, senza dover scomodare il buon senso, è facilmente intuibile. Si tratta, per noi, non di arroccarsi su posizioni di principio, ma di esaminare, empiricamente, i singoli casi. Ora ci appare chiaro che certe opere, come il Pelléas et Mélisande, *o certi autori, come Wagner, perdono moltissimo a non essere eseguiti in originale. Ed è facile capire perché. Nell'opera di Debussy, che abbiamo estrapolato da un lungo elenco a titolo esemplificativo, il fascino è tutto in un certo clima poetico-musicale, il cui miracoloso equilibrio anche un nonnulla può infrangere. La musicalità è qui anche nelle parole, nel tono con cui sono pronunciate, nelle assonanze che provocano, nella lievità fiabesca del loro suono. Pensare di tradurle, senza perdere il fascino della loro magia, è veramente assurdo. Del resto basta pensare a come sono intraducibili certe canzoni francesi, per esempio quelle di Brassens, per capire il torto che si fa a Debussy alterando o modificando il testo letterario della sua opera.*

Anche più lungo sarebbe il discorso che riguarda Wagner. Basterà, in questa nota, accennare alla particolare concezione del dramma musicale di Wagner che è autore egli stesso dei testi delle sue opere, e come infrante le forme chiuse del melodramma italiano il musicista abbia puntato all'uso della parola come suono in modo da realizzare un unico flusso musicale. A parte il Lohengrin, *che possiede in gran parte una cantabilità melodica all'italiana, e che pertanto non perde in italiano, con cantanti di valore, la sua peculiarità musicale, le altre opere di Wagner subiscono, una volta tradotte, un'inevitabile amputazione. Può darsi che il pubblico comprenderebbe meglio in una versione italiana il senso letterale dei discorsi di Wotan; gli verrebbe tuttavia sottratto lo spessore autentico e complessivo di quel personaggio, come degli altri, che si risolve nella perfetta fusione di parole e musica.*

Diverso è invece il discorso che riguarda un certo repertorio ottocentesco. Siamo convinti, infatti, che una eventuale traduzione alteri molto meno,

e a volte per nulla, il valore di certe opere. Gli esempi possono essere diversi, ma tutti indicativi. La Manon *data alcuni anni fa in francese al Teatro dell'Opera di Roma (anche, forse, per le modeste capacità della Moffo e le ormai precarie condizioni di Di Stefano) faceva rimpiangere certe esecuzioni italiane dell'opera affidate a Gigli e alla Favero. E così il* Werther *di Schipa e gli* Ugonotti *di Lauri Volpi non soffrono confronti. E l'elenco può continuare con il* Faust, *con* I Pescatori di perle, *con la* Marta *(ineguagliabile la romanza in italiano di Gigli) e con la stessa* Carmen *(non è forse la più bella romanza del fiore quella cantata, in italiano, da Fleta?) ecc.*

Che cosa se ne potrebbe concludere? Che l'opera romantica ottocentesca — particolarmente della seconda metà del secolo — ancora legata ai criteri melodici e alle forme chiuse, è quella che meno soffre di un trapianto linguistico. I tentativi di riproporcele nelle loro versioni originali non rivestono quindi, come in altri casi, uno stato di necessità. Possono essere accolte e apprezzate — quando si tratta di esecuzioni eccezionali, come la recentissima Carmen *di Prêtre alla RAI — senza tuttavia concedere loro un valore esclusivo.*

Al di là della polemica che non può essere di carattere generale, ma deve applicarsi a singoli casi, resta poi il problema fondamentale del teatro lirico, oggi come ieri. Quello, cioè, di ottenere esecuzioni ad alto livello. La carenza di voci, soprattutto per certi ruoli, in primis quelli tenorili, rende sempre più difficile l'esecuzione almeno corretta, se non esaltante, del repertorio classico. Prima di discutere dell'opportunità di cantare in italiano le opere straniere, esaminiamo qual è la situazione, da un punto di vista vocale, del teatro italiano, e cerchiamo, se è possibile, dei rimedi. Tra qualche anno, se si continuerà con gli attuali sistemi, corriamo il rischio che qualsiasi domanda si voglia porre sul teatro lirico risulti senza risposta.

GIOVANNI LETO

Lo « Schedario Cinematografico »

Lo « Schedario Cinematografico » è oggi al suo settimo anno di vita e ha pubblicato 1200 schede, suddivise in dodici blocchi semestrali: una presentazione e un bilancio dell'attività svolta e dei risultati conseguiti non può non partire da questo dato di fatto. Fondato nell'aprile del 1962 dal gesuita p. Nazareno Taddei e da una ristretta équipe di collaboratori (tra i quali Sergio Raffaelli e il sottoscritto, responsabili della parte redazionale), lo « Schedario » ha potuto raggiungere l'attuale consistenza perché corrispondeva a una precisa esigenza già matura nella cultura cinematografica italiana, e grazie a un lungo precedente periodo di ricerche teoriche e metodologiche. Agli inizi degli anni sessanta gli studi sul cinema in Italia stavano cominciando a liberarsi da quella serie di equivoci (i vari « contenutismi » di marca marxista e cattolica) che nell'immediato dopoguerra ne avevano frenato lo sviluppo, per cercare più seri e sicuri fondamenti. Conclusasi l'epoca feconda dei pionieri e dei primi teoriz-

zatori — che avevano elaborato, più intuitivamente che per virtù di scienza, certi fondamentali princìpi dell'estetica, della storia e del linguaggio del cinema — si avvertiva l'esigenza di sistematizzazioni meno parziali e più scientificamente fondate: dalla fase delle « teoriche » era cioè giunto il momento di passare a quella della « teoria » vera e propria, allo studio dei vari problemi connessi al fenomeno cinematografico inseriti in una visione organica e quanto più possibile obiettiva.

In questa direzione si era già da tempo mosso il p. Taddei che aveva iniziato, tra l'altro, nel 1950, la raccolta di un vasto materiale di documentazione (ordinato e classificato in uno « schedario base ») e fondato, tre anni dopo, il Centro S. Fedele dello Spettacolo (divenuto in seguito il Centro dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale). Attraverso una serie di esperienze pratiche come realizzatore (in cinema e in televisione) e sulla scorta di una solida formazione filosofica di ispirazione tomista, egli aveva avuto modo di studiare da vicino natura e caratteristiche del film. Da questi studi nacquero alcuni corsi d'insegnamento, pubblicazioni e iniziative di vario genere. L'idea dello « Schedario » fu una diretta conseguenza di tali ricerche ed esperienze. Si trattava di mettere a punto uno strumento che, mentre metteva a disposizione del pubblico il cospicuo materiale raccolto, fosse in grado di iniziare, in sede critica e storica, quel lavoro di sistemazione e di verifica che i tempi ormai esigevano. E la maturità a cui era pervenuta l'elaborazione teorica e metodologica consentiva un'impostazione che fosse valida in se stessa e non legata a un determinato clima o momento culturale. La pubblicazione è stata quindi concepita per essere un servizio e insieme per dare un contributo originale: e il tempo ci pare abbia dimostrato la funzionalità di una formula che non aveva precedenti (e non ha finora equivalenti) nella pubblicistica mondiale e che, nonostante inevitabili lacune e difetti, si dimostra ancora oggi di notevole attualità. La vitalità dello « Schedario » è tanto più significativa in quanto, rivolgendosi ad un pubblico ancora più ristretto e selezionato di quello raggiunto dalle normali riviste specializzate e avendo sempre voluto garantirsi una piena indipendenza ideologica e culturale, esso ha sempre dovuto fare i conti con varie difficoltà, economiche, organizzative, ecc. Il risultato attuale — più che notevole, se si pensa alle pubblicazioni che in questi anni sono nate e sono morte in Italia — è stato reso possibile dalla fiducia in una direzione di ricerca ricca di aperture, di stimolanti prospettive culturali e anche umane. Una analisi, sia pure sommaria, delle caratteristiche dello « Schedario » consentirà forse di coglierne e valutarne meglio la portata.

L'opera è stata fin dall'inizio contraddistinta da alcune scelte di fondo che hanno valso a definire la fisionomia generale: e innanzitutto la fedeltà ai princìpi umani e cristiani professati con convinzione dal direttore e da tutti i collaboratori. Tali princìpi hanno indirizzato l'impostazione generale e il lavoro di redazione sotto vari aspetti; ma decisamente preminente è stato quello di una ricerca della verità al di fuori di ogni precostituito interesse di parte, di un'obbiettività che fosse testimonianza di libertà e insieme garanzia di serietà scientifica e culturale. Donde la costante valutazione e verifica delle informazioni raccolte, la ricerca di notizie di prima mano, l'impegno di prendere in considerazione tutte le voci prescindendo dalla loro provenienza, la scrupolosa citazione di ogni fonte utilizzata. Un altro criterio generale subito adottato è

stato quello del lavoro in équipe. *Pur restando personale la responsabilità di ogni voce pubblicata (contrassegnata infatti da una sigla), il lavoro — specie nei primi tempi, in cui si trattava di inventare e di sperimentare certi elementi di una formula completamente nuova — era frutto di una ricerca collegiale, in cui ciascuno dava il suo contributo: venivano così ad essere assicurati l'omogeneità della pubblicazione e il sempre maggior affiatamento interno tra i responsabili.*

Lo « Schedario » è nato come « enciclopedia a schede a pubblicazione periodica ». Il sistema delle schede — in cartoncino bianco formato 17,30 x 25 — anche se ha comportato certi inconvenienti dal punto di vista tipografico e amministrativo, è stato adottato per i rilevanti vantaggi che esso offre rispetto alle normali riviste in fascicolo: la schematicità della presentazione del materiale, che consente la massima sinteticità e chiarezza; la maneggevolezza; la possibilità di aggiornare continuamente le voci già pubblicate, anche a distanza di anni, e di ordinarle alfabeticamente a mano a mano che escono; le molteplici combinazioni di schedatura a disposizione dell'abbonato (per le voci-film: secondo il titolo italiano, quello originale, l'anno o il paese di produzione). L'abbondante ed eterogeneo materiale informativo e critico pubblicato viene così, grazie al sistema delle schede, a inserirsi in uno schema razionale — esposto e fissato in tre schede introduttive — che lo rende facilmente accessibile: anche per mezzo di una serie di dettagliati indici (in parte già apparsi e in parte in corso di preparazione). Dal carattere enciclopedico dello « Schedario » deriva la suddivisione delle schede in « voci » dedicate a film, persone (registi, attori, teorici, ecc.) e argomenti. Ogni voce è composta di una o più schede (quella di Ingmar Bergman, ad esempio, ne comprende ventinove; quella del film Il negozio al corso, *due; ecc.), in relazione alla sua importanza obiettiva o alla quantità del materiale a disposizione. Con quale criterio vengono scelte le voci da schedare? Teoricamente nello « Schedario » dovrebbero essere presenti tutte le voci principali della storia e della scienza del cinema; esigenze pratiche ci hanno però imposto finora di lasciare più ampio spazio a film e registi più recenti e attuali (data la maggiore utilità che queste voci presentano per il pubblico più vasto dei non specialisti); ma è stato da tempo predisposto un piano per arrivare progressivamente a colmare le lacune più gravi che restano per il cinema del passato.*

Vediamo ora più da vicino la struttura delle diverse voci. C'è uno schema generale fisso per tutte: una prima parte dedicata all'informazione obiettiva, con fatti, definizioni e notizie di vario genere; una seconda parte raccoglie i giudizi della critica (o comunque quanto è stato scritto sulla voce in questione); e la terza parte è costituita da un repertorio bibliografico, il più completo possibile. Per le voci-film, lo schema si concreta in questo modo: al credit *e al* cast *completi seguono note informative riguardanti i realizzatori e i collaboratori, le vicende della lavorazione, le date di uscita nei vari paesi con i titoli assunti, ragguagli sui premi, gli incassi e le eventuali vicende di censura, le dichiarazioni del regista, ecc. Viene poi la parte più impegnativa e originale della scheda: il resoconto del racconto cinematografico e l'analisi (quest'ultima presente però soltanto nelle voci di maggior impegno).*

A questo punto occorrerebbe una lunga parentesi per illustrare le posizioni teoriche e metodologiche su cui, nel complesso, tutti noi dello « Scheda-

rio» concordiamo e che valgono a spiegare e a giustificare il nostro modo di accostarci all'opera cinematografica. Mi richiamo a una sintesi — già in parte nota — scritta dal p. Taddei nel 1964, anche se durante questi ultimi anni la metodologia è stata notevolmente approfondita e perfezionata. «Il cinema è essenzialmente linguaggio, cioè veicolo di comunicazione di idee. Il linguaggio cinematografico è un linguaggio di immagini fotoschermiche in movimento (cioè realmente spazio-temporali), integrato o meno da immagini sonore. L'immagine dunque è la realtà fondamentale del cinema: è assolutamente necessario pertanto distinguere tra immagine e cosa rappresentata (l'immagine di una seggiola non è la seggiola). L'immagine ha una sua fisionomia autonoma sotto il profilo figurativo e strutturale. Essa, oltre che rappresentazione, è «segno»: può cioè significare, oltre alla cosa che materialmente rappresenta, anche «qualcosa» che sta al di là, come p. e. il significato della presenza in quel momento e in quel contesto (p. e. una seggiola vuota, dove prima c'era seduto qualcuno) della cosa rappresentata, ma soprattutto il contenuto mentale che l'autore vuole esprimere nel rappresentare la cosa in quel momento ed in quel modo. Il film è opera di linguaggio e come tale esprime unitariamente un'idea centrale e varie idee parziali, espresse dalle singole immagini. Le cose che esso rappresenta e per ciò stesso fa conoscere, sono conosciute dunque attraverso il filtro del contenuto mentale dell'autore e nella gran parte dei casi sono puro strumento per far conoscere tale contenuto. Il primo interrogativo pertanto che ci si deve porre di fronte ad un film è quello di sapere «che cosa il film dice». Solo dopo aver risposto a questo interrogativo — il che si ottiene mediante la «lettura del film» che può avvenire a vari livelli — si può procedere nell'analisi e nella valutazione dei vari aspetti del film stesso. Gli aspetti più importanti che il film presenta sono i seguenti: l'aspetto strutturale, *cioè l'organamento del film in funzione espressiva e quindi unitaria: è la base indispensabile dalla quale si deve partire per cogliere — con verità e completezza — gli altri aspetti;* l'aspetto narrativo, *cioè il materiale concreto e cinematografico nel quale l'idea (di qualunque tipo essa sia) si struttura di fatto;* l'aspetto tematico, *cioè il contenuto idealogico del film — una volta ben individuato, nella sua unità complessiva (idea o tema centrale) e nella molteplicità delle sue idee parziali — che può essere considerato nei suoi aspetti e valori obiettivi, come pure in rapporto alle varie mentalità o ideologie;* l'aspetto cinematografico, *cioè il modo nel quale le peculiari caratteristiche espressive del cinema sono usate per esprimere il contenuto narrativo e idealogico di cui sopra (data la possibilità del parlato nel cinema, c'è il rischio che un film sia più letterario o teatrale che cinematografico; e, in questo caso, cambia non solo il giudizio di valore cinematografico del film, ma può cambiare anche la sua potenza comunicativa e — di riflesso — la sua effettiva influenza sullo spettatore);* l'aspetto artistico o estetico, *cioè la qualità poetica di cui l'opera di linguaggio (il film) è rivestita, oppure l'idea poetica anziché tematica, che il film esprime più o meno adeguatamente;* l'aspetto psicologico, *cioè la carica emotiva che il film contiene nel trasmettere la propria comunicazione ed il modo nel quale i tipici mezzi cinematografici sono stati usati per influire più efficacemente sull'animo dello spettatore (e a questo proposito va ricordato che il linguaggio dell'immagine «comunica» a diversi livelli o in diversi modi, dei quali il più caratteristico — ben diverso dal modo di comu-*

*nicare del linguaggio della parola — per lo più consiste nell'immettere nello spettatore delle idee senza che questi possa sottoporle al proprio vaglio razionale); l'*aspetto morale, *cioè la moralità* ad intra *del film (vale a dire la sua conformità ai princìpi della morale, come assunto tematico, ecc.) e la sua moralità* ad extra *(vale a dire la sua capacità d'influire in senso morale sullo spettatore). L'analisi e la valutazione morale sono evidentemente conseguenti all'analisi e alle valutazioni tematica e psicologica* » (1).

Essendo per noi basilare il problema linguistico, nostra prima preoccupazione di fronte al film è quella di fissare con la maggior obiettività possibile il suo modo d'essere e i temi che esso contiene: quasi prescindendo da quelle considerazioni più generali, da quella collocazione storica o storicistica dell'opera nel contesto socio-culturale di cui è espressione, che costituisce invece, solitamente, la maggiore preoccupazione del critico. Rispetto a questa fase il nostro lavoro sul film si presenta come una premessa (ma premessa indispensabile). Riconosciuta cioè la peculiarità del nostro angolo visuale (le eventuali applicazioni e i successivi approfondimenti, in sede storica, sociologica o più largamente culturale, sono sempre possibili e di fatto sono condizionati da questo lavoro preliminare), riteniamo che la considerazione dell'opera nella sua obiettiva consistenza debba essere la prima preoccupazione di ogni attività critica specializzata: purché non si voglia naturalmente limitarsi a esercitazioni letterarie sul film fini a se stesse, espressioni di epidermiche sensibilità soggettive (la cosiddetta « critica di gusto »). Il nostro punto di partenza è cioè, sotto questo aspetto, la convinzione della possibilità di una lettura e di una valutazione basate su una considerazione obiettiva del film nella complessità dei suoi elementi: e di conseguenza ci sforziamo di risolvere tutti i numerosi problemi (spesso ignorati o sottosviluppati) che continuamente emergono da un approccio di questo tipo. Particolare importanza assume dunque in questo contesto È la storia di *(presente in pressoché tutte le voci-film), che vuol essere « un riassunto del film in funzione strutturale »: un riassunto cioè che per quanto possibile costituisca l'equivalente verbale della struttura immaginifica e che arrivi con buona approssimazione a determinare la formalità del racconto e le sue direzioni tematiche. Tutto questo lavoro ha un interesse particolare, dato che risulta normalmente piuttosto difficile arrivare a conoscere anche solo gli elementi narrativi essenziali di un film che non si sia potuto vedere basandosi sulle descrizioni di critici sprovvisti di una precisa e rigorosa metodica. La stesura di* È la storia di *presenta problemi a volte assai complessi e richiede, come ben s'intende, uno studio approfondito del film. Ed è proprio questo elemento della scheda che più di ogni altro dà luogo a lunghe e fruttuose discussioni tra i membri dell'*équipe.

Al sintetico riassunto del racconto segue, a volte, un'analisi (vera e propria lettura e valutazione), sotto tutti i vari aspetti dai quali il film può essere considerato. Tali aspetti ci pare non possano essere confusi e mescolati con troppa disinvoltura: se si vuol sfuggire a quei perniciosi equivoci che finiscono col portare a sterili posizioni formalistiche o contenutistiche, se non si

(1) Per un'ampia illustrazione di questi concetti, cfr.: N. Taddei, *Trattato di teoria cinematografica - I - L'immagine*, Milano, i 7, 1963; id., *Lettura strutturale del film*, Milano, i 7, 1965; id., *Giudizio critico del film*, Milano, i 7, 1966.

vuol fare violenza alla vera, complessa e multiforme realtà dell'opera cinematografica. Ciò non significa certo misconoscere la profonda organica unità che ogni film, in quanto uno *e unitario, possiede, e la necessità di arrivare a una valutazione globale. Si tratta soltanto di considerare quell'« unica » realtà che è il film da prospettive diverse per intenderne meglio le interne articolazioni e i rapporti tra i vari elementi ai diversi livelli. Anche questo punto meriterebbe una lunga disamina (impossibile in questa sede). È comunque in questa concezione che trova il suo fondamento la triplice suddivisione dei « giudizi della critica » riportati nella seconda parte di ogni voce e distinti secondo gli aspetti « cinematografico e artistico », « contenutistico e tematico » e « morale ». Soprattutto a questi raggruppamenti si sono riferite finora le poche riserve avanzate (anche su questa stessa rivista) all'impostazione dello « Schedario »: riserve che non mancano di un certo fondamento. Infatti la suddivisione, così come si presenta, può essere discutibile sul piano teorico (per essere perfettamente coerenti avremmo dovuto costituire raggruppamenti ancora più numerosi, in corrispondenza di ciascuno degli aspetti più sopra individuati) ed è stata dettata soprattutto da esigenze di praticità: dalla necessità di non frammentare troppo lo schema e dal pericolo di forzare le citazioni di testi altrui redatti con metodiche diverse o da prospettive parziali. Riconosciutone il valore convenzionale e quasi didascalico, la tripartizione tuttavia risulta tuttora utile e funzionale ai fini di una conoscenza approfondita del film; ed è giustificata anche dal fatto che nella pratica del loro lavoro i critici si mantengono sempre, più o meno perfettamente, in quegli stessi ambiti, per cui le citazioni riportate sulle schede non comportano mai arbitrarie distorsioni del giudizio dato su di un film.*

Il criterio dell'obiettività e del rispetto della verità ci guida anche nella messa a punto di questa parte della voce. È sempre stata nostra preoccupazione quella di « tagliare » le recensioni cercando di coglierne, in poche frasi, il nocciolo. La scelta delle citazioni e la loro ampiezza derivano poi da un giudizio di valore o di interesse culturale e non da discriminazioni ideologiche o altro. Cattolici, marxisti e laici si sono sempre trovati l'uno accanto all'altro sulle nostre schede: confrontati, certo, e anche « montati », in modo da dare al lettore un panorama attendibile e quanto più completo possibile delle diverse posizioni; ma sempre nel pieno rispetto delle opinioni e delle idee (ne è prova indiretta, oltre al resto, il fatto che in tutti questi anni, nonostante decine di migliaia di citazioni, nessuno ci ha mai mosso l'accusa di aver travisato il suo pensiero). Le citazioni della critica vogliono principalmente soddisfare a due esigenze principali: quella di dare, attraverso i giudizi altrui, un'idea abbastanza completa e precisa del film, dei suoi pregi, difetti e motivi tematici; e quella di approntare un materiale di documentazione sufficientemente vasto, tale da consentire un discorso sulle posizioni della critica rispetto a quella determinata voce e, nella prospettiva più ampia di tutto lo « Schedario », rispetto al cinema in generale. Con gli « indici dei critici citati » (in corso di preparazione) si potranno agevolmente verificare le posizioni assunte da questo o quel critico, da questa o quella corrente culturale nelle diverse occasioni: vengono in questo modo poste le premesse, oltre che per una storia del cinema fondata su dati verificati, anche per una storia della critica cinematografica, dei suoi orientamenti e dei suoi metodi.

Ai giudizi della critica segue una « nota bibliografica » in cui il compilatore comprende tutte le fonti consultate o individuate, e non soltanto quelle scelte per essere citate. Nelle voci-film vengono poi riportate, prima dei giudizi della critica, le valutazioni morali del Centro Cattolico Cinematografico italiano: si dà così un contributo di attenzione e di diffusione — doveroso in quanto cattolici — alle posizioni di quell'organismo ufficiale.

Possiamo a questo punto dare una scorsa all'impostazione di altri generi di voci, obiettivamente più importanti di quelle dedicate ai film, anche se quantitativamente meno numerose. Ad essa si applicano le stesse considerazioni svolte presentando lo schema adottato per il film, con gli adattamenti del caso. Nelle voci dedicate a persone, alle note informative corrispondono quelle « biografiche e di curriculum », in cui si raccolgono tutte le notizie e i fatti principali della vita della persona considerata. Ad esse segue la « filmografia ragionata » (o la « bibliografia ragionata », nel caso di un saggista), dove, opera dopo opera, si valutano le tappe principali della carriera artistica (e dello sviluppo tematico, quando si tratta di un regista), raccogliendo poi i risultati di questo studio analitico in una valutazione complessiva, sintetica e unitaria. Si passa poi anche qui ai giudizi della critica, distinguendo quando è il caso tra le valutazioni dell'« aspetto artistico » e quelle dell'« aspetto tematico »: i giudizi sono usualmente ordinati in queste voci in ordine cronologico, in modo che sia possibile cogliere l'evoluzione della critica in rapporto al succedersi delle opere dell'autore. Nei casi poi in cui un regista importante sia anche autore di articoli, saggi o dichiarazioni interessanti e utili per meglio comprenderne idee e personalità, se ne pubblica un'antologia dopo i giudizi della critica. Anche le voci-persone si concludono poi con un'ampia bigliografia, articolata in vari settori (scritti sull'autore, scritti dell'autore, interviste, ecc.). Meno fisso risulta lo schema per le voci dedicate ad argomenti, esigendo ogni problema una impostazione particolare che può essere di volta in volta diversa. Ordinariamente però anche qui si ha una prima parte dedicata alle « definizioni » della voce in argomento, a cui seguono una nostra trattazione e un esame critico di quanto è stato scritto da altri; e, per finire, una bibliografia.

Da questa sommaria illustrazione dello « Schedario Cinematografico » è forse già possibile cogliere la complessità e l'impegno del lavoro compiuto per ogni singola voce dai non numerosi compilatori. Le fonti principali sono costituite dalla biblioteca del Centro e dal ricco materiale (oltre 80.000 schede) raccolto nello « schedario base », frutto di un sistematico spoglio — ormai ventennale — di quotidiani e periodici italiani ed esteri. Spesso tuttavia le ricerche non si fermano qui, continuano in biblioteche pubbliche e private, presso gli autori o gli studiosi specialisti nei vari settori.

Il discreto livello odierno della pubblicazione non è stato naturalmente raggiunto subito, ma è il frutto di continui miglioramenti, di tentativi ed errori. È certo difficile, per chi ha profuso energie e passione per questa pubblicazione, valutarne dall'esterno i risultati. Possiamo però contare sugli apprezzamenti che ci vengono fatti senza essere richiesti (esso è stato, oltre al resto, insignito della targa di S. Marco 1966, per la sezione « periodici di cultura e studio », alla XI Mostra veneziana del Libro e del Periodico Cinematografico) e sulla continua anche se lenta diffusione dello « Schedario ». Esso oggi arriva

in 23 nazioni di quattro continenti (ed è anche questo fatto a suggerirne una sempre più ampia internazionalizzazione).

Lo « Schedario », con il Centro dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale che ne è l'editore, si è trasferito nel novembre 1967 da Milano a Roma. Si tratta di un punto di arrivo che è anche punto di partenza. Infatti la pubblicazione va inserendosi sempre meglio in un piano organico di sviluppo delle attività del Centro, che ha già iniziato da tempo ad allargare la sfera dei propri interessi a tutto il complesso mondo dei mass-media. *E anche in queste nuove attività continuano a trovare fruttuosa applicazione quegli stessi princìpi teorici e metodologici che abbiamo visto essere alla base dello « Schedario Cinematografico ».*

ALDO BERNARDINI

Incontro con l'autore

Franco Zeffirelli: regia come « summa »

D) *Cos'è per lei il lavoro del regista?*

R) Innanzi tutto è una professione, direi quasi artigianale, cioè con una componente tecnica ed una artistica. Impostando il problema in questi termini, si sdrammatizza il concetto che si ha di questa professione molte volte equivocata nei suoi limiti e nei suoi contorni. Infatti è una delle cosiddette « professioni nuove » — esiste solo da quaranta-cinquant'anni — e ha preso piede nel mondo dello spettacolo per l'esigenza, manifestatasi sempre con maggiore urgenza, di avere un coordinatore che poi si è imposto addirittura come creatore. Tengo a dire che è una professione ben individuata, mentre invece molto spesso si tende ad equivocare e a confonderne i contorni. È diffuso il concetto che fare il regista consista in una sorta di sostituzione della funzione del romanziere o del giornalista, del pittore o del decoratore. In realtà è una professione che assomma tutte queste professioni, infatti un regista deve essere, in un certo senso, lo scrittore della propria opera, specialmente un regista di cinema e in particolare qui in Italia ove la personalità del regista spicca su tutte le altre e si può ben parlare di un cinema d'autore, e naturalmente mi riferisco a quello più qualificato. All'estero invece la situazione è diversa, e penso soprattutto a quella che è la figura del regista nei paesi anglosassoni, cioè di mettere in opera le idee altrui, un vero e proprio mediatore. Se questo è vero, lo è altrettanto il fatto che il numero degli autori-registi si riduce sempre di più, per cui oggi, in gran parte, noi non facciamo altro che ri-illustrare, riraccontare col mezzo cinematografico storie altrui; un po' l'operazione che si fa nel teatro di prosa o lirico. Ma la vera necessità, la vera ragione dell'esistenza del regista è che tutti i fili sparsi che formano l'opera devono riunirsi in un nodo solo. Si tratta però sempre di una professione in divenire, che si presta ancora a degli equivoci.

D) *Individuata così la funzione del regista (autore o coordinatore) vorrei ora passare ad analizzare più da vicino il suo lavoro, prendendo in esame i rapporti con i vari elementi che concorrono a formare lo spettacolo, primo fra tutti l'autore, cioè il testo da portare sulla scena o sullo schermo.*

R) Ogni testo richiede un processo interpretativo completamente diverso. Se lei si riferisce alla mia attività di

regista teatrale, le debbo dire subito che a me ripugna compiere una semplice illustrazione del testo, nel modo più piatto e banale; quello che a me interessa soprattutto è fare di questo lavoro un'esperienza mia, ben conscio come sono anche dei limiti, del rischio di questa operazione, quello di cadere nel dilettantesco. Quando mi si presenta l'occasione di lavorare su un certo testo, scatta una operazione completamente mia: mettere insieme un certo tipo d'attori, divertirsi ad interpretare il testo, addirittura violentarlo, dissacrarlo, non avere un timore reverenziale, reinventarlo completamente, e se l'operazione è giusta si torna alla fine ad una posizione molto vicina a quella dell'autore. Il lavoro del regista è un po' come quello del traduttore, ad esempio una traduzione poetica: se lei traduce parola per parola cercando d'interpretare letteralmente il pensiero del poeta viene fuori una traduzione balordissima. Bisogna invece dimenticare la costruzione circostanziata dell'autore cercando di ghermire l'intenzione profonda, ultima, il nucleo centrale, sforzandosi di riesprimerla a proprio talento, poi smorzare eventuali eccessi accostandosi maggiormente all'autore. Questo è il nostro lavoro: fare una traduzione, da un termine all'altro.

D) *Facendo questo lavoro di traduzione le sarà certamente capitato di scoprire aspetti, elementi dell'opera che in precedenza non erano stati posti in luce, operando appunto nel senso di reinventare il testo cercando di farlo aderire alla sensibilità del proprio tempo.*

R) Questa è un'operazione che io faccio sempre, specialmente con i classici. Ad esempio, lavorando all'estero in *Molto rumore per nulla*, un piccolo spettacolo che ho fatto al National Theatre, che avevo preso quasi come una vacanza e che si tramutò, con il concorso di tutti, in una vulcanica esperienza di gioia (fu la fortuna dello spettacolo): una volta messi nella libertà assoluta di rimpastare Shakespeare a modo nostro, vennero fuori delle scoperte, anche filologiche, che non erano mai state fatte prima. Anche con l'*Amleto* abbiamo fatto delle scoperte nuove, sembra quasi incredibile dopo quattro secoli che quel testo è stato sviscerato dai più grandi cervelli dell'umanità. Il grande classico è come la rosa di Gerico, in ogni generazione rifiorisce con quei colori che quella generazione gli sa attribuire.

D) *Passiamo ora ad un altro elemento molto importante: gli attori. Qual è il suo metodo di lavoro con gli attori?*

R) Il mio è un metodo estremamente democratico e liberale. Io mi sono formato ad una scuola dittatoriale, quella dei registi degli anni cinquanta che dovevano essere i comandanti assoluti della baracca, posizione che veniva anche dall'immaturità della professione di regista, una professione ancora giovane che aveva necessità di affermarsi. Da qui i famosi eccessi del regista degli anni cinquanta, quando faceva tutto lui, era il mattatore assoluto. Io invece faccio parte della generazione successiva, cioè di quella che ha capito che dal confluire spontaneo e gioioso di tutte le forze che compongono lo spettacolo, e solo da quelle, può venire la fortuna dello spettacolo, non dalle imposizioni soprannaturali di un regista perché nessuno ha quelle capacità. Per cui io tiro dentro anche gli attori, li coinvolgo nel lavoro, così come tutti gli altri collaboratori. Certo bisogna saperlo fare con un certo equilibrio perché gli at-

tori sono animali piuttosto selvaggi, cioè messi su una certa strada non li fermi più.

D) *Ma lei quando si accinge a mettere in scena un lavoro, si prefigura quello che le potrà dare ciascun attore, scelti naturalmente come i più aderenti alle parti che dovranno interpretare?*

R) Secondo me la fortuna di uno spettacolo è nel *casting*, cioè nella distribuzione delle parti. Io faccio sempre delle distribuzione felici e rivoluzionarie, ad esempio la Vitti per *Dopo la caduta*, oppure il ritorno della Magnani ne *La lupa*, un lavoro, quest'ultimo, che non aveva senso se non c'era la Magnani.

D) *Vorrei sapere se esiste un diverso modo nell'impiego degli attori — specialmente gli attori giovani o quelli presi dalla strada — in teatro e nel cinema.*

R) In teatro non si può parlare di attori « presi dalla strada », quella di attore teatrale è una professione seria. Infatti in teatro c'è bisogno di un professionismo base, quindi quando si fanno lavorare dei giovani questi devono avere una preparazione, devono essere in grado di sapersi esprimere. In cinema ci sono moltissimi modi per aiutare un giovane inesperto, se ha quella carica, quell'attualità, quell'immagine che conta per il cinema. In teatro questa operazione è assurda e criminale, perché qui l'attore deve essere mediatore di se stesso usando i mezzi vocali, tecnici per poter fare arrivare la propria interpretazione al pubblico. È un fatto fisico, tecnico che l'attore deve saper risolvere, impostando la propria voce, affinando i mezzi espressivi, altrimenti potrà avere dentro tutto il mondo che vuole ma non potrà esprimerlo. Invece in cinema quello che conta è il mondo interno di un attore, se poi la voce non funziona, se ha un difetto di pronuncia o altro, queste sono cose a cui si può ovviare, purché ci sia il dato fondamentale che ho detto, un suo mondo da esprimere. Non basta quindi una semplice aderenza fisica al personaggio, altrimenti ci troveremmo di fronte ad una statua che non funziona. Certo deve esserci una certa aderenza fisica, perché il cinema è immagine, mentre in teatro si ovvia a questo già con la distanza degli attori dal pubblico, col trucco, con le luci, in cinema, dicevo, uno deve essere portatore di una certa immagine, un carattere che la macchina da presa capta.

D) *Si sa che lei ha sempre lavorato in condizioni ottimali per quanto riguarda la produzione dei suoi lavori. In teatro è stato impresario di se stesso e, mi ha detto, nonostante i grandi successi, con risultati disastrosi dal punto di vista finanziario, tanto da indurlo a smettere, per ora, e dedicarsi al cinema. Anche qui ha sempre lavorato in condizioni di privilegio, senza dover dipendere cioè dai produttori italiani, in quanto, come mi ha detto, ha avuto accesso diretto al capitale americano. Ora vorrei porle una domanda precisa: non si preoccupa del fatto che come regista cinematografico possa essere tacciato di troppe predilezioni teatrali, cioè di usare del cinema come semplice mezzo di trasposizione di uno spettacolo teatrale?*

R) Questa osservazione non mi fa alcuna paura, anzi per me è un elogio, è come dire: « Guarda è così bravo a fare il teatro che lo porta anche nel cinema », e dico questo perché il teatro è alla base di tutto, è la mamma di tutto. Questa osservazione però poteva essere vera per *La bisbetica domata*, dove era intenzionale che io vo-

lessi fare un grosso spettacolo di cultura, e quindi con un'impostazione leggermente teatrale, a mezza strada tra cinema e teatro, cosa d'altro canto puramente intenzionale. Cioè, in altre parole, con *La bisbetica domata* ho voluto illustrare con il mezzo cinematografico una certa avventura teatrale, mentre invece una delle ragioni per cui ho voluto fare *Romeo e Giulietta* è perché, partendo sempre dalla stessa matrice scespiriana, volevo fare l'operazione opposta, cioè del puro cinema. E credo di esserci riuscito, perché il mio *Romeo e Giulietta* avrà tanti difetti, ma è cinema puro, non c'è mai un momento in cui si avverta il teatro.

D) *Parliamo ora del pubblico. Vorrei chiederle se ha sempre presente il fatto che la sua opera deve essere vista e capita dal pubblico, oppure lei la realizza prescindendo da questo rapporto e fa quello che sente di dover fare lasciando agli altri di seguirlo o meno?*

R) Io credo di essere, innanzi tutto, parte del pubblico, prima ancora che creatore, e mi sono osservato a reagire insieme al pubblico, quindi se un lavoro piace a me deve piacere anche al pubblico di cui io sento di far parte. Sono convinto infatti di essere un po' il portavoce dei gusti del pubblico, e questo l'ho applicato al mio lavoro teatrale attirandomi l'accusa di essere un vellicatore dei gusti del pubblico, ma per me questo è un elogio, perché il teatro se prescinde dalla funzione per cui è nato, è un aborto. Non bisogna poi dimenticare che il pubblico non va di forza a vedere uno spettacolo, ci va per elezione perché attratto da qualcosa: regista, attori, ecc.

D) *Pensa che vi sia stata un'evoluzione nel mestiere del regista dal passato ad oggi?*

R) Dirò una cosa un po' strana, ma mi sembra proprio di no. Per il regista creatore assolutamente no, è come dire se vi è stata un'evoluzione nel pittore da ieri ad oggi, in un certo senso c'è stata un'evoluzione colossale, in un altro senso c'è stato un regresso, una decadenza. Questo soprattutto per quanto riguarda il campo cinematografico; nessuno, finora, ha superato Chaplin, ad esempio. In teatro il discorso è diverso, un tempo c'erano i famosi direttori di compagnia, che poi hanno lasciato il posto alla figura del regista, esattamente come è avvenuto con i direttori d'orchestra che all'epoca d'oro del nostro melodramma avevano scarso rilievo, e poi hanno iniziato con Faccio, Mugnone ad avere un maggior peso, fino a Toscanini che ha instaurato la grande autorità del direttore d'orchestra.

D) *Qual è l'importanza, o la non importanza, della scuola nella formazione di un regista?*

R) Indubbiamente la scuola serve, ma non è certo determinante per la formazione di un regista. Io non ho frequentato scuole, ho imparato il mestiere con Visconti, ho avuto questa grande fortuna perché era il maggior regista del suo momento, e questa è una fortuna che non capita a tutti. Credo che le scuole servano molto ad instradare, a specializzare, ad affinare, a chiarire le idee ai giovani, talvolta però gliele confondono. Comunque possono aprire loro una strada, ad esempio dall'Accademia d'Arte Drammatica vengono fuori costantemente dei discreti registi, come Ronconi, tra gli ultimi. Per i registi cinematografici ritengo proprio superflua una scuola, a meno che non la si trasformi in una quotidiana esperienza di lavoro, così come vuol fare Rossellini per il

C.S.C.: ma soprattutto i giovani devono fare il loro tirocinio presso le produzioni: primo assistente, secondo assistente e così via, come ho fatto io.

D) *Esiste o no, secondo lei, una differenza o un contrasto di generazioni tra i registi di oggi?*

R) È un contrasto normale che si verifica in tutti i campi. Questo contrasto lo individuo piuttosto nell'interno stesso della personalità di ciascun regista, la nostra è una professione che brucia rapidissimamente come quella degli atleti. Lei avrà osservato che non esistono registi che non decadono, nella storia del cinema e del teatro, uno solo si è salvato molto più a lungo, Chaplin, poi anche lui è decaduto. Per i creatori è diverso: Verdi ad esempio è stato un crescendo: l'*Aida* è migliore del *Don Carlos*, l'*Otello* è migliore dell'*Aida* e il *Falstaff* è migliore di tutti. Anche lui ha avuto le sue crisi, ad esempio quella wagneriana (è stato nove anni senza scrivere musica, perché aveva avuto un terremoto mentale), ma questo non vuol dire; la stessa cosa si può dire per i pittori, Picasso è l'esempio più clamoroso, è passato attraverso moltissime fasi, però è sempre in divenire, invece il mestiere del regista ha il suo momento — dieci, quindici al massimo, venti anni — poi si esaurisce. Il motivo di ciò va ricercato nella natura stessa della professione di regista, estremamente fragile, psicologicamente e culturalmente anche, per cui se uno riesce ad avere un successo diventa una vittima del giro commerciale a cui è legato il suo successo, quindi ci si aspetta da lui quel certo tipo di prodotto, quel tipo di creazione, e questo è il principio della fine. Appena un regista incomincia a ripetere i propri trucchi, è finita. Per ovviare a questo — come lei mi chiede — bisogna scappare, cioè cambiar genere, cambiare paesaggio, fare un film, poi una commedia, un'opera lirica, l'importante è non offrire mai un'immagine troppo precisa del proprio lavoro, sfuggire ad ogni troppo precisa collocazione. Strehler è un uomo in decadimento perché ci si aspetta da lui un certo prodotto, un certo stile, una certa coerenza: ora, se non l'avesse glielo rimproverebbero, ma dal momento che l'ha, l'uccidono. Le faccio il mio esempio: nel contratto che ho stipulato con la Paramount, per quattro film, ho preteso, oltre alla massima libertà di scelta dei soggetti, che loro non mi chiedano mai di ripetere una delle cose che ho già fatto.

D) *Da ultimo mi vuole parlare della sua esperienza di regista di opere liriche?*

R) È un genere molto particolare, che si svolge in un pianeta a sé, con un pubblico e un professionismo diverso, un genere molto ben congeniato che si basa su dei testi musicali che sono dei monumenti, con una solida proprietà letteraria e musicale, così le cose diventano molto più serie. Abbiamo poi un vero professionismo, dei musicisti, dei cantanti, dei ballerini, tutte gente che deve fare gavetta per dieci anni perché lì non s'improvvisa nulla. È un mondo dove lavora gente che deve fin dall'età giovanile crescere e studiare per arrivare ad esercitare la professione. Per questo, lavoro volentieri con loro, e ho fatto ben quarantadue spettacoli lirici dei quali molti hanno un successo quasi storico. È un genere che mi piace infinitamente, innanzi tutto per il professionismo che c'è sotto, poi perché è la summa di tutte le forme di spettacolo: il canto, la musica, il ballo, la pittura, tutte le

muse sono lì. La cosa poi che mi piace molto è il fatto che le passioni sono sempre chiare, le idee nel teatro lirico sono chiarissime, essenziali, fondamentali: l'odio è odio, l'amore è amore, il riso è riso, non ci sono le sfumature così complicate che rendono la vita difficile nel mondo dello spettacolo. E poi dove non basta la parola subentra la musica che ti porta in un altro pianeta. Per me è un grande mondo a cui tornerò perché non posso starne lontano, ogni due anni bisogna che faccia uno spettacolo lirico.

(*intervista a cura di N. I.*)

In fondo al pozzo

Fra gli impegni che gli anni dal dopoguerra a oggi hanno assolto, c'è quello, fondamentale, di aver dato ragione al neorealismo. Il neorealismo è vecchio, superato, inutile, anacronistico? Qualcos'altro s'è mosso, e come, e quanto, negli anni che abbiamo trascorso, nuovi autori, stili, tendenze, un tipo di rapporto con la vita circostante più dinamico e spregiudicato di quello degli anni quaranta e cinquanta. Ma il neorealismo rimane un punto fermo, tanto più importante oggi, quando non c'è più chi lo combatta o chi lo neghi, ma chi lo sottovaluta.

Fra gli impegni assolti dagli anni del dopoguerra a oggi c'è il passaggio dal neorealismo da pietra dello scandalo più vergognoso e riprovevole a esempio fulgidamente significativo, citato da quegli stessi ambienti — o da ambienti a quelli assai vicini — da cui i film e gli autori del neorealismo erano vilipesi e ammoniti. Oggi quei film sono rientrati nell'alveo ufficiale: ciò non manca di ambiguità e di pericoli, ma ha in sé il senso e la profonda giustizia di una riparazione e insieme di un insegnamento.

I film migliori del neorealismo avevano infatti la forza straordinaria di una polemica sincera e necessaria nei confronti di strutture e di situazioni — più di situazioni che di strutture — che si voleva denunciare e per ciò stesso migliorare. I film migliori di oggi, almeno in Italia, magari portassero avanti le loro ragioni con la medesima energia, magari manifestassero una qualche ansia di vita. Il fatto è che il vero esistenzialismo cinematografico è quello di oggi, non quello del '45. Allora c'era — nei casi che contano — una indicazione positiva, anche quando non era spiegata a tutte lettere; una speranza, e quale speranza! I giovani esordienti di oggi — almeno quelli che valgono, non chi esordisce già col mestiere da vecchio — sentono per lo più (c'è qualche rarissima eccezione) il desiderio e la necessità di distruggere, ma non ci dicono con chi e con che cosa vogliono sostituire ciò che colpiscono. E il pericolo è anche nell'esaurirsi del loro mondo d'autori ancor prima che sia completamente manifestato e maturo; e nelle suggestioni del commercio, che sono subdole e malefiche.

* * *

Fra gli impegni che i mesi e gli anni che ci stanno di fronte dovranno portare a maturazione ce n'è qualcuno di particolarmente importante, sul piano

della politica culturale. In fondo al pozzo della verità dovremmo trovare — dovremo — la soluzione ai problemi che la legge sulla cinematografia ha aperto, dopo aver dato a qualcuno l'impressione di averli tutti risolti; al problema degli enti cinematografici di Stato o controllati dallo Stato; al problema degli enti lirici e della relativa legge; al problema del riordinamento delle strutture del nostro teatro di prosa e della televisione: insomma ai rapporti, in generale, fra stato-governo-spettacolo, che sono complessi e difficili, ma arrugginiti, che investono interessi culturali ed economici amplissimi e che non sempre sono basati sul rispetto reciproco, sulla competenza, sulla libertà delle idee. E poi verranno a maturazione le « contestazioni » (le parole di moda non sempre rispondono alla sincerità delle posizioni e delle idee) sui festival e le mostre cinematografiche, e si dovrà pur veder chiaro al fondo delle cose: a quando, ad esempio, uno statuto della Biennale di Venezia che si accorga che l'Italia è, da oltre vent'anni, una repubblica democratica e libera?: questa è un'occasione per una azione onesta e chiara, nei riguardi — nei vantaggi — di un'iniziativa culturale che non chiede altro, appunto, che di essere messa in condizione di essere un'iniziativa culturale e non un ulteriore ganglio di burocrazia. E sarebbe un'azione « contestativa » da parte addirittura degli organi dello stato: che cosa di meglio?

SAM TERNO

I film

La mariée était en noir
(La sposa in nero)

R.: François Truffaut - *s.*: dal romanzo « The Black Angel » di William Irish (alias Cornell Woolrich) - *sc.*: F. Truffaut e Jean-Louis Richard - *f.* (Eastmancolor): Raoul Coutard - *m.*: Bernard Hermann - *scg.*: Pierre Guffroy - *mo.*: Claudine Bouche - *int.*: Jeanne Moreau (Julie), Claude Rich (Bliss), Jean-Claude Brialy (Corey), Michel Bouquet (Robert Coral), Michel Lonsdale (René Morane), Charles Denner (Fergus), Daniel Boulanger (Holmes), Serge Rosseau (David), Jacques Robiolles (Charlie), Luce Fabiole (madre di Julie), Sylvine Delannoy (madame Morane), Jacqueline Rouillard (cameriera), Paul Pavel (ispettore Fabri), Maurice Garrel (Plaignant), Gilles Quéant (Giudice), Fédérique e Renaud Fontanarosa (musicisti), Alexandra Stewart (signorina Becker) - *p.*: Les Films du Carrosse-Les Productions Artistes Associés-Dino De Laurentiis Cinematografica - *o.*: Francia-Italia, 1967 - *d.*: Dear-U.A.

Mentre Julie, nella candida e corta tunica di Diana Cacciatrice, è in posa, il pittore Fergus la sogguarda, la studia e poi dice, come pensando ad alta voce: « Bisognerà curare soprattutto i particolari ». Al personaggio più simpatico e appassionato di *La sposa in nero* Truffaut ha assegnato la battuta che ne è la chiave stilistica.

A chi non si sdegnasse troppo di vedere applicata la cabala alla critica cinematografica proponiamo questa teoria sulla carriera del più classico regista del giovane cinema francese: mentre nei suoi film dispari (*I 400 colpi, Jules e Jim, Fahrenheit 451*) c'è un maggiore impegno nella scelta degli argomenti, i film pari, tematicamente meno ambiziosi, sono più liberi e ricchi sul piano del linguaggio. Due di essi, infatti, sono ispirati a romanzi « neri » e il terzo (*La calda amante*) a un fatto di cronaca. Intendiamoci: non si fa una questione di risultati. L'onorevole scacco di *Fahrenheit 451* e la riuscita di *La sposa in nero* lo provano.

« Sono un difensore del cinema tradizionale — ha dichiarato poco tempo fa Truffaut — cioè ho sempre amato vedere personaggi interessanti in situazioni interessanti che pronunciano un dialogo sensibile, il tutto filmato con precisione ». È anche una professione di fede, il riassunto di una poetica.

Truffaut ha attinto il materiale del suo sesto film da un vecchio « thriller » di William Irish che tra i cultori del « giallo » gode di buona rinomanza. È probabile che dapprima sia stato attratto dall'eccentricità della macchina narrativa che si fonda sul presupposto di una clamorosa sproporzione tra causa ed effetti: un

gesto idiota e casuale cagiona una morte che spezza una felicità sul nascere, sui gradini di una chiesa, all'uscita da una cerimonia nuziale. Vedova prima ancora di essere stata sposa, la donna trova un sollievo al vuoto della sua esistenza nel pensiero della vendetta. Rimasto impunito il delitto di cui furono corresponsabili cinque uomini, la donna si mette sulle loro piste e in un lungo giro d'anni, con pazienza monomaniaca, li identifica e a uno a uno li uccide con una serie di delitti perfetti.

Nel romanzo Irish rivela soltanto alla fine il luttuoso incidente nuziale che è all'origine dell'intrigo. Perché Truffaut rinuncia a questo elemento di « suspense », scoprendo le carte a metà film? Evidentemente perché non gli interessa il meccanismo dell'intrigo; si veda come scavalca elegantemente quel che è, sul piano della logica narrativa, il punto di smagliatura delle vicenda: la possibilità pratica per Julie di venire a conoscere, a distanza d'anni, l'identità dei cinque uomini.

Truffaut costruisce il film sui modi della vendetta; perciò dedica tutte le sue cure ai personaggi. A quello di Julie, innanzitutto. È chiaro che, all'origine, *La sposa in nero* è stato concepito come un veicolo per Jeanne Moreau, per l'incontro tra l'attrice e questo personaggio di volontà e di testa che l'idea fissa della vendetta trasforma in un'efficiente macchina di morte. (« Le chiesi di recitare come fanno gli uomini, senza affettazioni femminili; come un uomo che pensa a un lavoro che va portato a termine »). Immutabile e intangibile all'interno, Julie muta le sue apparenze esteriori di volta in volta, adeguandosi a ciascuno dei cinque suoi bersagli. Truffaut s'occupa anche di loro, cercando di fare, pur su vari piani di prospettiva e con diverso rilievo, altrettanti personaggi.

La serie è così composta: Bliss il gaudente (Claude Rich), Coral il bancario (Michel Bouquet), Morane il politico (Michel Lonsdale), Holmes il trafficante (Daniel Boulanger), Fergus il pittore (Charles Denner). Quest'ultimo è il personaggio previlegiato, forse artista: il rapporto con lui diventa per Julie più personale, e il suo invaghimento la turba. Senza concedere nulla a un intervento moralistico, Traffaut incrina per un momento la monomania di Julie, e sottilmente, dall'interno stesso del personaggio, aggiunge un supplemento di « suspense »; intanto la progressione meccanica dell'intrigo è già stata interrotta dalla mancata esecuzione di Holmes, arrestato dalla polizia prima che Julie possa raggiungerlo. È soltanto una digressione. La traiettoria prosegue e si conclude, nel rispetto delle regole del genere, con il risvolto a sorpresa nel carcere. Il cerchio è chiuso.

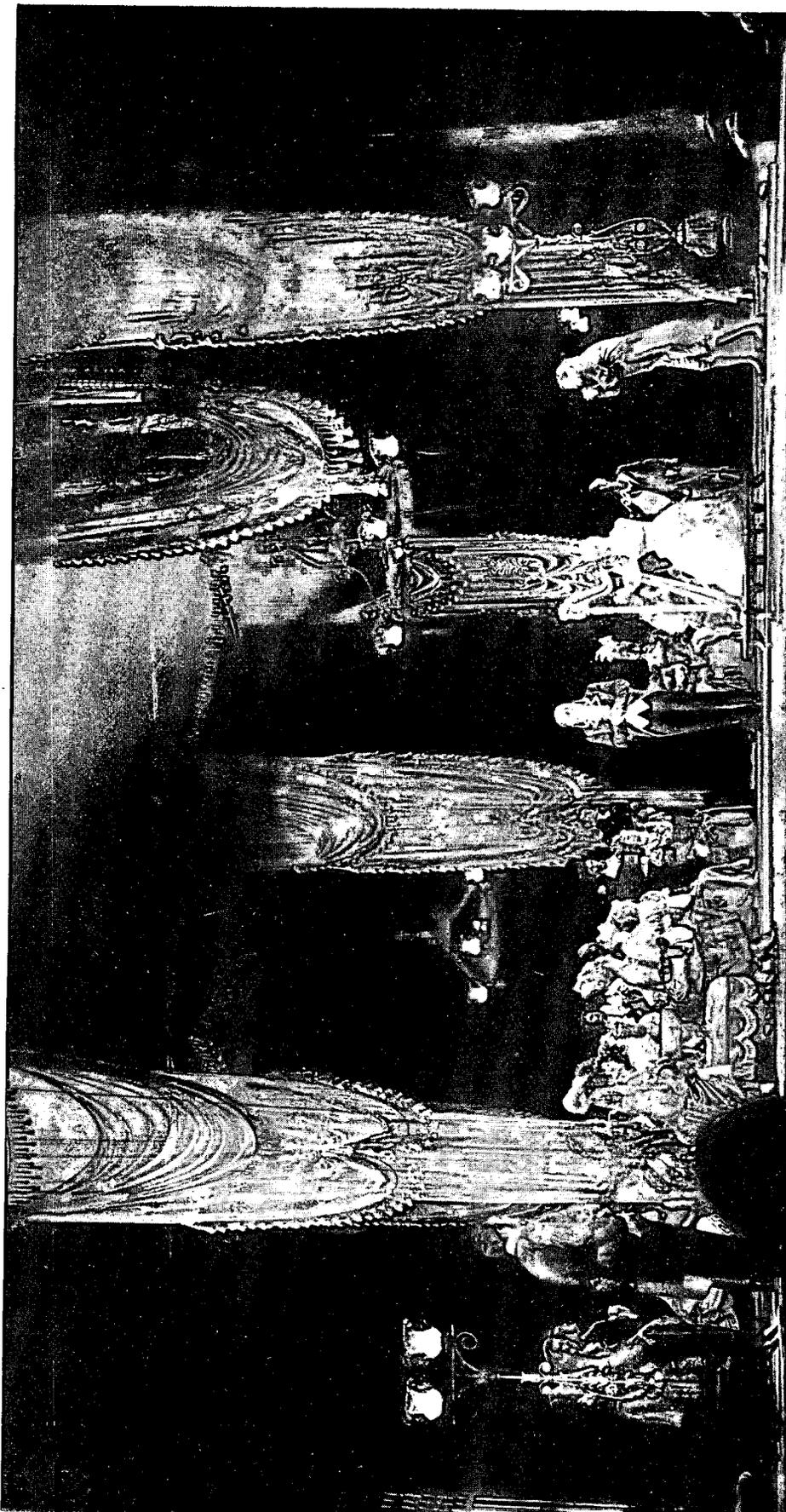
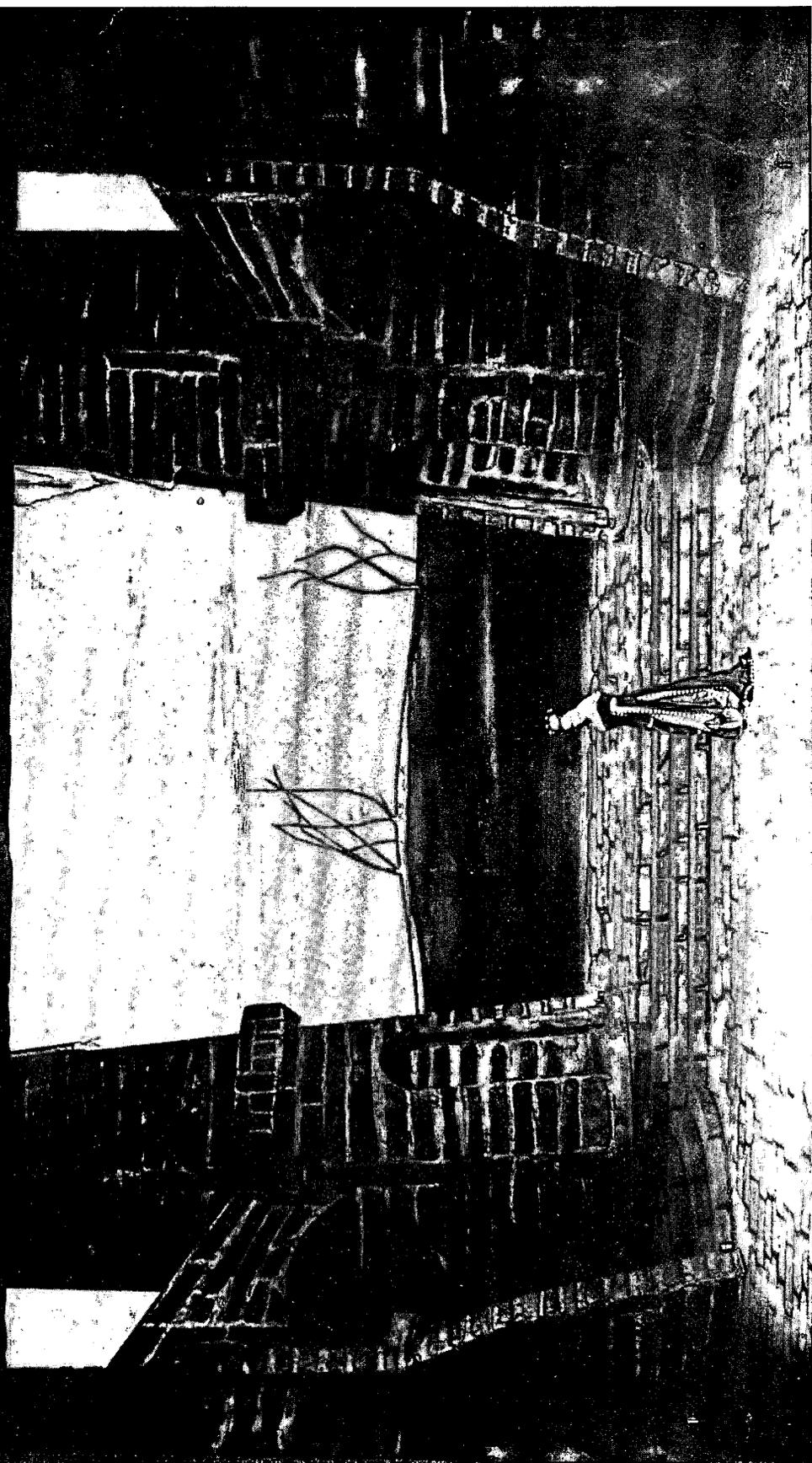
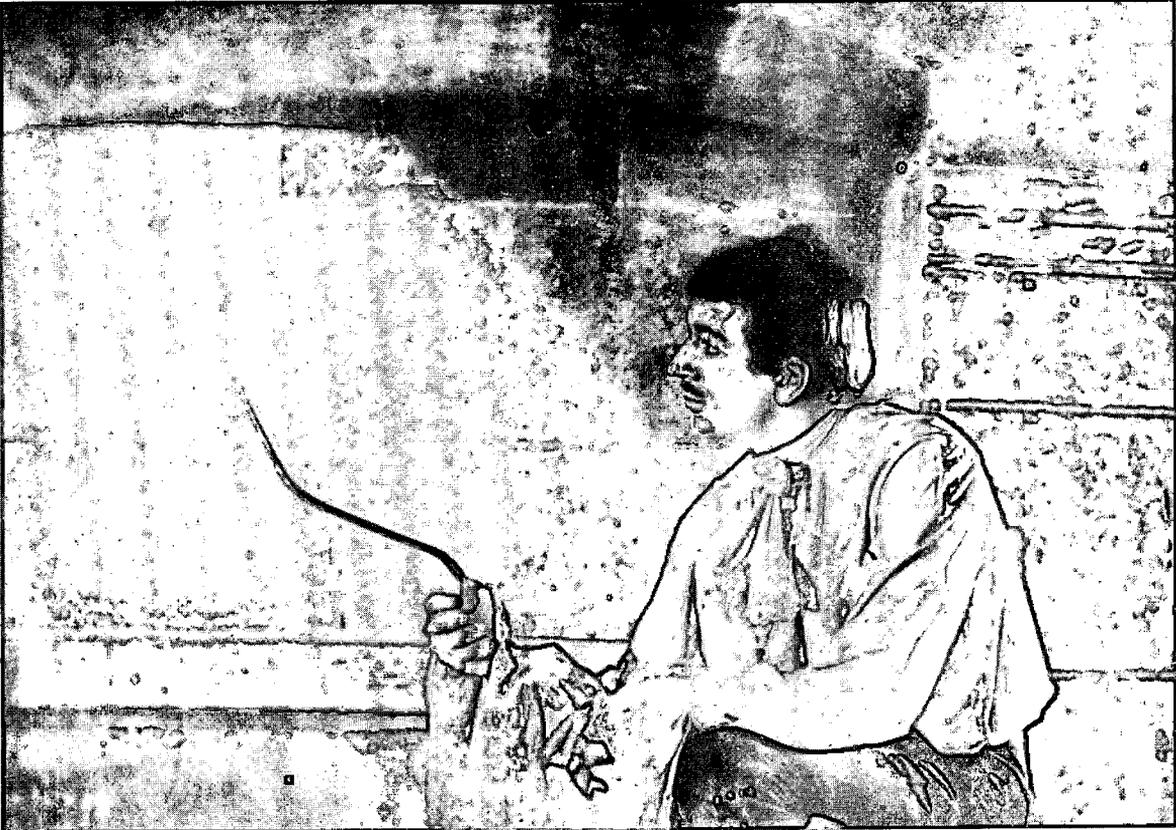
Truffaut è stato all'altezza del suo modello, il vecchio Hitchcock, senza imitarlo. In un cinema all'insegna dell'efficacia *La sposa in nero* può occupare un posto di prima fila.

Morando Morandini

Benjamin, ou les memoires d'un puceau
(Beniamin, ovvero le memorie d'un adolescente)

R.: Michel Deville - *s.* e *sc.*: Michel Deville, Nina Companeez - *f.* (Eastmancolor): Ghislain Cloquet - *m.*: W.A. Mozart, Haydn, L. Boccherini, Rameau e Jean Wiener - *scg.*: Claude Pignot - *mo.*: Nina Companeez - *int.*: Pierre Clementi (Benjamin), Michel Piccoli (il conte

La stagione lirica 1967-68

I racconti di Hoffman di Offenbach, nella edizione della Komische Oper-Berlin, rappresentati a Bologna nel novembre 1967.

Annamaria Rota e Luigi Alva nel *Werther* a Torino.

Il *Macbeth* ra
presentato al te
tro « La Fenice
di Venezia (
scena Leyla Ge
cer).

Les fetes galantes di René Clair (*nella foto*: Jean-Pierre Cassel), assurdamente intitolato nell'edizione italiana *Per il re, per la patria e per Susanna!*, non è privo di brio, ma nel complesso segna il tramonto (definitivo?) di un grande autore del cinema francese.

Philippe), Michèle Morgan (la contessa di Valandry), Catherine Deneuve (Anne), Francine Bergé (Marion), Jacques Dufilho (il tutore Camille), Anne Gaël (Celestine), Odile Versois (la consigliera), Catherine Rouvel (Victorine), Tania Torrens, Simone Bach, Angelo Bardi, Sacha Briquet, André Cellier - *p.*: Parc Film-Mag Bodard-Marianne Production - *o.*: Francia, 1968 - *d.*: Paramount.

Una sommessa malinconia, malcelata sotto l'apparente gaiezza di vicende convenzionalmente libertine, costituisce fin dal primo film (*Ce soir ou jamais*, che è del '61), l'aspetto più rimarchevole del ben definito mondo di Michel Deville, oggi 37enne, sbocciato nel pieno fragore nella « nouvelle vague », ed in polemica con essa, come una rosa dalla canna di un fucile. Personalità autentica, la sua, cui ben poco — oltre all'esperienza tecnica — aveva offerto il lungo apprendistato con il funesto Henri Decoin, ma personalità inscindibile da quella della sceneggiatrice Nina Companeez, con cui da sempre lavora in costante sodalizio, angolando « dalla parte di lei » soggetti e situazioni psicologiche. I film di Deville sono tutti costruiti per delle eroine, dalla Karina del primo film, alla Vlady di *Adorable menteuse*, alla Demongeot di *L'appartement des filles*: donne eternamente bambine, equamente dotate di ingenuità e malizia, disponibili per il gioco dell'amore e del rischio, ma quasi sempre soccombenti.

Comunque, non è solo per rendere omaggio alla coerenza di Deville che mi sembra di individuare i personaggi più notevoli di *Benjamin, ou les memoires d'un puceau* in tre figure femminili. La Contessa-zia, Anne e Marion — interpretate mirabilmente dalle ben note Morgan e Deneuve e da quell'incantevole, misconosciuta attrice che è Francine Bergé — rappresentano tre sembianti di uno stesso viso: quello della donna già avvezza o per sua natura eletta a possedere l'uomo per un attimo, ma destinata a divenirne oggetto di più o meno caduco piacere. La Contessa, ormai alle soglie della maturità, dovrà accontentarsi che il Conte suo amante, instabile « coureur de femmes », si conceda a lei nei momenti di stanchezza o disappunto, fino a quando, con l'irrimediabile vecchiaia, un definitivo ritorno non sia ormai privo di ogni sapore; Anne, che in apparenza trionfa nel gioco erotico sentimentale dandosi vergine al vergine Benjamin per far soffrire il Conte nell'attesa di concederglisi innamorata e riamata , non ottiene che una vittoria tattica, già nella scena centrale della fustigazione avendoci Deville dimostrato che, faccia a faccia, il più forte sarà sempre lui; Marion, infine, personaggio secondario nell'economia della lieve vicenda ma psicologicamente finissimo, vede nell'infautazione del Conte per Anne, estranea oltretutto al mondo geometricamente chiuso del castello, il crollo di un universo di piacere alla cui edificazione lei, servetta, ha contribuito concedendosi al padrone pur di trattenerlo.

Queste le donne più avvilite, ma non le sole. Ci sono Victorine e Célestine, le altre due « Colombine », e le signore « bene », amanti non riamate del Conte, che vorrebbero iniziare Benjamin alle gioie dell'alcova senza riuscirci, umiliate nel frattempo dal maturo libertino. Unica e sola, trionfa la centenaria arguta e smaliziata. Può attaccarsi al braccio di qualsiasi bell'uomo senza avere null'altro da chiedergli, ormai superiore ad ogni dolce miseria della gioventù.

Lui, Benjamin, giunto al castello della zia assolutamente ignaro di amo-

re e di sesso, passa attraverso lo spinoso giardino dell'amore, durante i due giorni dell'iniziazione, senza mai rendersi conto di costituire solo occasione e strumento di un gioco sottile e amaro. La sua funzione non è più importante di quella della punta di grafite con cui annota scrupolosamente sul diario gli atti d'amore di cui è prima testimone e finalmente protagonista. Più importanti di lui sono gli altri uomini della vicenda: il Conte, soprattutto, e perfino la colorita figura voltairiana del precettore Camillo, che purtroppo, col procedere della vicenda perde risalto limitandosi a qualche intervento comicamente ispido.

Ecco, a mio avviso, l'angolazione da cui leggere *Benjamin*, film da alcuni ritenuto opera talmente poetica da scomodare Mozart e Beaumarchais, Marivaux e Boccherini e da altri aria fritta, fuori dal tempo e dallo spirito più avanzato del cinema contemporaneo.

Visto così, il film risulta la perfetta operina di un autore che già da un pezzo ha spiegato le sue carte, fin da quando, intrattenendosi con un redattore di *Positif* (n. 58, febbr. 1964) gli diceva di interessarsi ai problemi sentimentali restando indifferente a quelli storici e sociali (non per nulla *Benjamin*, ambientato nel XVII secolo, non brilla per particolare cura nella ricostruzione d'epoca, e potrebbe comodissimamente svolgersi oggi durante un qualsiasi fine settimana tra benestanti); di prediligere storie con un avvio gaio, quasi boccaccesco, per approdare attraverso uno svolgimento leggero e malinconico a un finale grave; di aver scelto lo stile cinematografico tradizionale, del racconto piano facilmente assimilabile. Allo stesso intervistatore che egli obiettava: « Ma, Godard... », fin da allora aveva la saggezza di rispondere: « Solo Godard sa far bene Godard ».

Deville, con questi limiti, è tuttavia molto di più di un Verneuil, di un de la Patellière, di un Molinaro e di un qualsiasi altro artigiano. Se apparentarlo a certi Sommi può far sorridere e ricordare che in *Benjamin* Boccherini e Mozart c'entrano perché sono sfruttati dal commento musicale mentre gli echi di Elvire o Sylvie non bastano certo a reincarnazioni di Beaumarchais e Marivaux, è pur vero che siamo in presenza di un cineasta delizioso, un po' voyeur come i suoi personaggi ma nei limiti in cui ogni buon autore lo è, mai greve, mai privo di gusto, mai audace al di là del « comune sentimento del pudore », intendendo quest'ultimo anche come discrezione dell'anima. Varcando con *Benjamin*, film di notevole successo commerciale anche fuori di Francia ed Europa, il limite angusto dell'autore « boulevardier », Deville trova la sua collocazione in un cinema che se ha bisogno di geniali riformatori, non può fare a meno di intelligenti conservatori.

Fabio Rinaudo

Week-end
(Week-end, una donna e un uomo dal sabato alla domenica)

r.: Jean Luc Godard - *s.* e *sc.*: J.L. Godard - *f.* (Eastmancolor): Raoul Coutard - *m.*: Antoine Duhamel - *mo.*: Agnès Guillemot - *int.*: Mireille Darc (la donna), Jean Yanne (il marito), Jean Pierre Léaud (Saint Just), Jean Pierre Kalfon (il capo del fronte di Liberazione), Valerie Lagrange (la moglie del capo), Yves Beneyton (un membro del fronte di Liberazione), Paul Gegauff (pianista), Daniel Pommereulle (Giuseppe Bal-

samo), Blandine Jeanson (Emily Brönte), Yves Afonso (Gros Poucet), Georges Staquet (il conduttore del trattore), Ernest Menzer (il cuciniere), Monsieur Jojot, Virginie Vignon, Isabelle Pons - *p.*: Comacico-Les Films Copernic-Lira Films-Ascot Cineraid - *o.*: Francia-Italia, 1967 - *d.*: regionale.

La storia antistoria del film è quella di una coppia al week-end aspirante a « far fuori » con delitto perfetto padre — e poi anche madre di lei — per recuperarne il grosso malloppo. Il maritino è già d'accordo con l'amichetta per la settimana entrante, a malloppo soffiato anche alla moglie; ma finirà in padella, sbocconcellato dalla mogliettina. Prima però di finir a quel modo, ben varie vicende dovrà incontrare nel suo strano week-end con la moglie: la lunga snervante fila di macchine ingorgate da un incidente, l'incontro con uno strano messia armato, l'incidente, il girovagare a piedi con i vari incontri (i poeti romantici, il rivoluzionario, i rappresentanti del terzo mondo, l'alta cultura portata al popolo, i borghesi maoisti, il passante che si gode indisturbato la moglie, ecc.) fino al lungo ingresso dei rivoluzionari hippies dai quali verrà ucciso e squartato. Storia assurda, ma fatta per dir corna delle assurdità in cui viviamo.

Tutti gli aspetti della società contemporanea vi sono emblematicamente affrontati. La stessa pseudo-vicenda di base (marito e moglie che partono per quel week-end) è un chiaro avvio: l'interesse del denaro al di sopra d'ogni valore naturale, in cui anzi i legami che dovrebbero essere affettivi diventano strumento di malaffare. Questa coppia si rivela ben presto nel film il simbolo della società borghese contemporanea. Infatti col suo procedere nella vicenda, i vari episodi filmici le si raggrumano attorno caratterizzandola, universalizzandola e interpretandola criticamente, fino al finale.

Il grande esodo del week-end è la prima grossa caratterizzazione che Godard fa qui della nostra società: partire per la vacanza è come partire per una guerra estremamente penosa e snervante (dovrebbe essere sollievo!) che purtroppo è anche frequentemente sanguinosa. I morti per incidente stradale riempiono il film, in mezzo a cumuli di vetture sventrate e in fiamme. La nostra coppia vi passa in mezzo indifferente e cinica per tutto il film dopo aver, all'inizio, superato spavaldamente la lunga fila di macchine in attesa (il comportamento ripetuto e spesso sottolineatamente paradossale dei vari viaggiatori concorre notevolmente a evidenziare e universalizzare l'assurdità di questo fenomeno sociale). Nella sequenza del villaggio — dove un trattore ha investito la fuoriserie uccidendone il giovane conducente e dove la compagna del morto finirà col lasciarsi prendere sotto braccio dall'investitore dopo tutto quel fiume di reciproche invettive — il finalino, col gruppo fotografico delle persone in qualche modo coinvolte nell'episodio, rende la critica ancor più acuta e mordente contro questa nostra società nella quale tutto finisce in una anonima e lucida foto-ricordo con cui si fa la storia. Un'assurdità dopo l'altra. La coppia — la nostra società — è costretta a ospitare uno strano tipo armato con compagna in minigonna (cui il marito prima di accoglierla sbircia le gambe sollevandone l'impermeabile) che li obbliga a tornare indietro. Quel tipo si presenta come messia che compro-

va il suo dire con miracoli, ma i nostri lo considerano pazzo, alle sue offerte non sanno chiedere che cose banali e materiali e finiranno col tentare di ucciderlo. Altra chiara allusione satirica e feroce ai limiti in cui s'è costretta spiritualmente la nostra società. Il discorso prosegue su questo tono nei vari incontri, stigmatizzando ferocemente e acutamente: ogni episodio è un nuovo aspetto che viene considerato e bollato. Ma di questa società fanno parte anche le reazioni e le rivoluzioni; e il film mette anch'esse sotto i suoi tiri.

Il film dunque si presenta tematicamente anti-tutto: anti-perbenismo borghese che a cuor caldo si carica di delitti di varia specie (dal traffico, all'avidità di denaro, all'immoralità verniciata di bianco); anti-società dei consumi che partendo per il week-end parte praticamente in battaglia quando non in guerra mortale; anti-romanticismo e anti-intellettualismo che perdono ridicolmente il contatto con la vita; anti-antiromanticismo e anti-antintellettualismo che riducono alla squallida dimensione dei consumi ogni felicità e ogni valore; anti-fiducia nelle grandi rivoluzioni passate che è rimasta puro suono di pur belle — in sé — e sostanziose parole; anti-certe-rivoluzioni presenti che ricalcano le orme di quelle passate; anti-religione-miracolo-e-imposizione che non serve a niente, perché di fatto la gente ha perso il respiro per le cose grandi e appena può se ne libera; anti-gente-che-non-vuole-più-di-fatto-la-religione; anti-cinema che inventa e colora tutto ed è falso anche quando crede di cogliere la vita (non a caso il sangue delle ferite è chiaramente pittura). E d'altra parte afferma, pur a modo suo, la necessità di cambiare un sistema assurdo senza valori veri che ci sta prendendo tutti senza che ce ne accorgiamo; l'assurdità di certi sistemi addotti per realizzare quella necessità. A leggerlo bene, dunque (e non è facile, dato lo stile del raccontare, volutamente illogico e sconcertante), il film ha una sua seria tematica, pur esposta con quel piglio di cinismo e di parodia ch'è caratteristica dei giovani d'oggi.

Il modo di rappresentare le cose è certamente originale e determina la vera significazione delle immagini. Ciò avviene per lo più con l'accostamento, all'interno dell'inquadratura, di elementi narrativi apparentemente assurdi (p. e. il rappresentante della Rivoluzione Francese che legge testi filosofici nel prato in cui la nostra coppia si trova alla ricerca di una strada; il nostro marito che dà fuoco alla donna-poesia; ecc.) e con l'accostamento degli episodi che risultano strettamente collegati dall'interno sia dall'assurdo peregrinare della coppia-base sia dai testi letterari di vario genere che contrappuntano con essenzialità, oltre che con acutezza, lo sviluppo figurativo. Talvolta invece, l'espressività tematica è data dal diretto fatto narrativo (p. e. i rappresentanti del terzo mondo parlano ciascuno di cose nelle quali non sembrano direttamente coinvolti e passano la parola all'altro il quale tratterà il problema che interessa direttamente chi lo ha preceduto nel parlare); oppure dall'immediato gioco cinematografico (p. e. la lunga carrellata circolare ripetuta due volte nella sequenza della cultura portata al popolo).

L'accennato contrappunto dei testi letterari con la parte figurativamente narrativa è determinante all'espressione tematica. Talvolta sono i testi — che rappresentano un certo pensiero o una certa situazione sociale o storica — a ricevere significazioni

critica dalle immagini alle quali sono collegati; talaltra, invece, sono queste a ricevere tale significazione da quelli. Mai o quasi mai, quei testi sono solo commento sonoro al visivo (anche se talvolta lo sembrino); e quindi mai assumono un ruolo decorativo. Per questo è necessario al proposito parlare di essenzialità e di contrappunto; ed è in questa chiave che si devono intendere per poter capire il film. Ciò non toglie che talvolta l'uso del parlato manifesti una certa compiacenza per l'invenzione e quindi perda almeno in parte quella essenzialità di cui s'è detto (p. e. la sequenzina iniziale nella camera da letto o quella dell'uomo che canta al telefono), pur rimanendo decisamente espressivo.

Un accenno ad un altro « modo » cinematografico si impone. I morti (per incidente stradale) che popolano il film sono chiaramente finti e mostrati come tali; il sangue dei morti o dei feriti è chiaramente vernice; anche quell'onda di sangue che sommerge il capretto sgozzato, simbolo della madre uccisa (modulo questo unico, se non erro, nel film) è vernice. Questa dichiarata finzione rientra nello « stile dell'assurdo » che caratterizza tutto il film e contribuisce a determinare la vera significazione delle cose mostrate. In questo modo, viene più particolarmente espresso l'atteggiamento critico col quale l'autore affronta non solo le cose trattate, ma lo stesso cinema che le tratta, quale componente del sistema. E vanno collegati a ciò i due accenni narrativi che si ritrovano nel film: quello dell'automobilista che passando chiede alla coppia se siano personaggi di un film e quello della coppia che dice: « Questo film è uno schifo! E tu che credi ancora in Godard! »

Il bersaglio del film dunque è totale. Si tratta di un film veramente anti-tutto.

Tuttavia, a furia di essere anti-tutto, perfino anti-cinema, esso, al tirar delle somme, finisce per essere anche anti-se stesso. E così Godard non raggiunge (o raggiunge male) quello che vuole, perché il film risulta di difficile lettura e, come dirò, finisce col dare di fatto cose diverse da quelle che vuol dare. Che se per caso — con paradossale maggior coerenza (cioè « contro tutto » e *quindi* anche contro se stesso) —Godard avesse voluto dir che nemmeno il suo cinema vale, anche questo l'avrebbe detto male (come comunicazione, non come espressività cinematografica o anche artistica), perché, per chi sa leggere, il film mostra una sicura struttura (e quindi non sarebbe vero quello che egli vuol far credere), per chi non sa leggere, il film (ma non il cinema) è brutto, noioso, fatto male e basta (e quindi non dice niente). Che Godard, dopo Parigi e Cannes, dica di considerarlo superato, non significa niente: il film è fatto e noi per criticarlo dobbiamo guardare il film e non cosa ne pensi oggi Godard.

Lo stile del film è quello d'un raffinato che porta male gli scarponi e il piccone rompitutto. La struttura è quanto mai tradizionale, nonostante le apparenze e nonostante l'originalità dei contenuti narrativi e figurativi. Non basta sconcertare con didascalie più o meno esotiche e inattese per fare un cinema nuovo (a questa stregua, il cinema muto era ben più originale, dati i suoi tempi). Non basta nemmeno mettere testi attuali e certamente emotivi, posti per di più con precisa ed efficace grammatica cinematografica, per fare dell'anticinema. Se questa è la prova delle teo-

rie godardiane, o la prova è mal riuscita o le teorie sono ben fragili. Insomma di fronte a questo sforzo di liberarsi da un linguaggio — meno cinematografico che tradizionale — vien fatto di pensare con prepotenza che *Week-end* più che nuovo e originale, sia decadente. Se Godard voleva solo far rabbia c'è riuscito in buona parte. Ma a che serve?

Tuttavia, il vero problema non è questo. Il problema è che la denuncia alla società dei consumi si diluisce sotto la dizione quasi—o pseudo-ermetica che dà soltanto una incredibilità e una paradossalità alle accuse, mentre di fatto rimane poi quel riguardo di cose cattive che in tale società si fanno sempre più abituali. In altre parole, queste cose cattive, dette a quel modo, sembrano essere accarezzate anziché schiaffeggiate. Restano come stimolo nervoso. Ne segue un effetto assai cattivo e preoccupate. Il film quindi diviene incitamento a far altrettanto: violare le norme del vivere civile, stare all'effervescenza e non alla sostanza dei problemi, considerare superati i richiami più naturali dei valori autentici, considerare niente il distruggere e l'uccidere.

Sotto questo profilo, il film è esplosivo: la denuncia paradossalmente diventa proposta, l'accusa diventa insegnamento. Che Godard parli in parodia — com'è di moda — e quindi scherzi per parlare serio, è evidente; ma non si può scherzare col fuoco o con la *nitroglicerina*, soprattutto quando — come succede a lui, e lo sa — c'è gente indifesa che ti sta attorno.

E così la battaglia che il film vuole accendere — e che per tanti versi è attuale e necessaria — resta spenta. Il mondo del perbenismo che ha prodotto e produce tanti errori va combattuto certo, ma il propugnare di superare questi orrori con orrori ancora maggiori, significa incitare a perpetuare quegli orrori anziché distruggerli. E Godard lo fa, di fatto, con la nebulosità del discorso che giunge effettivamente al pubblico e con l'incisività delle cose che egli dà sul piano emotivo integrate da precisi testi. Anche i godardiani, ho visto, sono tentati di fermarsi all'aspetto di contestazione globale al sistema e non colgono tutta la critica assai più completa e articolata che Godard fa alla stessa contestazione; e forse per questo egli in occasione dei fatti di Parigi ha detto di considerare il film come superato.

Il film, in altre parole, si presenta come affermazione del diritto, dell'utilità, della necessità della violenza sempre più disumana, più improvvisa, più cieca, al di sopra dell'orrore delle violenze subite, dell'inutilità oggettiva del seminare violenza, delle cose sane da contrapporre alle cose malate. Così, esso diventa — contro se stesso, se non forse contro le intenzioni dell'autore — il film dell'anarchia; e anche per questo, si inquadra perfettamente nel discorso più vasto dei fatti rivoluzionari ai quali stiamo assistendo.

Sotto il profilo del veder cosa bolle in testa a questa gente che disselcia strade e brucia automobili, il film — oltre che esplosivo — è molto interessante. Bisognerebbe che molta gente responsabile lo andasse a vedere, nonostante la noia e il fastidio che in più d'un momento esso provoca. E non basta vederlo e dire: « che schifo! ». Schifo o non schifo, il film riflette un mondo di fermenti e provoca, puntualizzandole, precise reazioni da parte di quel mondo.

E' uno di questi film che opera nella massa, nella stessa linea, quan-

tunque con modalità ben diverse nella quale hanno operato ed operano i film dei vari James Bond o dei western.

La tradizionale cultura non serve a capirlo e il tradizionale buon senso non serve a valutarlo.

Nazareno Taddei

Banditi a Milano

R.: Carlo Lizzani - *s.*: C. Lizzani - *sc.*: C. Lizzani, Dino Maiuri, Massimo De Rita - *f.* (Techniscope, Technicolor): Giuseppe Ruzzolini - *m.*: Riz Ortolani - *scg.*: Enrico Tovaglieri, Franco Gambarana, Sebastiano Soldati, Mimmo Scavia - *mo.*: Franco Fraticelli - *int.*: Gian Maria Volonté (Piero), Don Backy (Sandro), Tomas Milian (commissario Basevi), Raymond Lavelock (l'autista), Ezio Sancrotti (Puccio), Margaret Lee (Sorry, mondana arsa viva), Laura Solari (madre di Puccio), Peter Martell (protettore del racket dei biliardini), Carla Gravina (signora di Lugano), Pietro Mazzarella (l'invalido), Luigi Rossetti (ex malvivente), Maria Rosa Schuzero, Ivan Giovanni Scratuglia, Ida Meda, Gianni Bortolotto, Gianni Pulone, Enzo Fischella, Aldo Vigorelli, Turi Ferro - *p.*: Dino De Laurentiis per la D. De Laurentiis Prod. - *o.*: Italia, 1968 - *d.*: Paramount.

« Si lasciarono dietro una scia di sangue lunga 12 chilometri »: è una frase utilizzata per il lancio pubblicitario di *Banditi a Milano*, e richiama un fatto scuotente accaduto in un pomeriggio poco lontano nel tempo, presente nel ricordo di molti. Il 25 settembre 1967, quattro banditi assalirono la agenzia di una banca, al largo Zandonai a Milano; subito la polizia individuò la loro « millecento »; in una folle corsa per le vie della città, la banda sparò in tutte le direzioni, seminando feriti, uccidendo tre passanti, e minando il fragile equilibrio della salute di un quarto cittadino, che ne morì qualche giorno dopo. Questo impressionante fatto di cronaca è ricostruito in *Banditi a Milano*, e dà al film, ovviamente, un solido « atout » commerciale: chi legge nei giornali le notizie della frenetica impresa della banda Cavallero è attirato a vedere il film, tanto più che gli si promettono « veridicità e realismo assoluti ».

Non è una delle solite invenzioni dei pubblicitari. Dall'inizio della sua carriera, Carlo Lizzani mostrò l'inclinazione a recuperare per lo schermo l'esatta fisionomia del reale: nel movimento neorealistico — al quale, d'altronde, aveva contribuito esercitando la critica, prima di diventare sceneggiatore e poi regista — gli era specialmente congeniale la ricerca della immediatezza della rappresentazione, e mirava alla individuazione di elementi drammatici essenziali, esenti da alterazioni e sovrapposizioni. A questa linea il regista, nel suo lavoro lungamente contrastato dalle condizioni ambientali, non sempre ha potuto attenersi, ma le sue predilezioni stilistiche sono rimaste immutate dagli esordi. Lizzani non sembra proporsi di allargare la rappresentazione ad una misura epica, neppure negli anni in cui è ben vicina la grande lezione di Rossellini; si intuisce che nei suoi film accoglie senza entusiasmo gli ingredienti romanzeschi.

Ovviamente, in arte la semplicità è l'esito più difficile da raggiungere, e la carriera del regista ha finora deluso le speranze sorte dalle due prove di *Achtung! Banditi!* e *Cronache di poveri amanti*. Comunque, Lizzani ha continuato a rifiutare le astrazioni e a chiedere per le sue idee il sostegno della realtà tangibile: così molte volte attinge la sua materia a fatti accaduti, per *Il gobbo*, per *L'oro di*

Roma, per *Il processo di Verona*, per *Svegliati e uccidi*. Due volte, con *Il gobbo* — che è Albano, il fuorilegge del Quarticciolo — e con *Svegliati e uccidi* — in cui ritrae Lutring, il « solista del mitra » — ha girato storie di noti criminali: a queste vicende, pur romanzate per le esigenze dello spettacolo, la cronaca sembra già offrire la possibilità di una concretezza, di una forza, di una suggestione legate alla loro originaria autenticità. Lizzani suole documentarsi ampiamente e minutamente sull'effettivo svolgimento dei fatti, e a volte utilizza nelle sceneggiature i risultati delle indagini eseguite.

Di queste intenzioni e di questi procedimenti *Banditi a Milano* costituisce finora l'esempio più netto e preciso, perché qui Lizzani, aiutato dalla eccezionale pubblicità di una vicenda clamorosissima, ha ricalcato i fatti accaduti in maggior misura che in ogni altro suo film; di più, in un prologo ha cercato di delineare l'ambiente generale nel quale insorge la criminalità esemplificata dalla banda Cavallero.

Le sequenze iniziali del film, mescolando il vero e il finto, attraverso visite ad ambienti reali, interviste di tipo televisivo, scene recitate, tracciano un panorama della criminalità cosiddetta « moderna » a Milano, una criminalità che alligna specialmente intorno ai ritrovi di lusso, con le taglie agli esercenti e gli interventi nella prostituzione: risulta che questi delinquenti si fanno scudo delle paure e delle omertà. Si suol dire che di questi tempi Milano somiglia alla Chicago di quarant'anni or sono. Vediamo che anche la polizia si è aggiornata e rafforzata: entriamo nel suo quartier generale.

Il prologo indica lo stile del film: è intessuto di brani brevi, avvicendati in velocità, escludendo le rifiniture. Presto entra in scena uno dei personaggi — immaginario, questo, — un giovane commissario di polizia impersonato da Tomas Milian: basette lunghe, capelli idem, bocchino onnipresente in viaggio sulle labbra, sopracciglia aggrottate per alludere ai gravi pensieri del tutore della legge, qualche frase napoletana per dimostrare la sua natura cordiale. È una figuretta di maniera, che scopre l'artificio lontano un miglio.

Al commissario telefona da Lugano una giovane signora dai nervi in disordine, domandando un robusto sottufficiale idoneo a proteggerla dai terribili banditi in circolazione (e contemporaneamente manifestando la speranza di ricevere un poliziotto personalmente simpatico): la scena serve ad accennare la psicosi di terrore suscitata dalle molte imprese della « gang » Cavallero.

Nel prologo l'attenzione dello spettatore è conquistata soprattutto con la fulmineità dei passaggi dall'uno all'altro sopraluogo, dall'uno all'altro colloquio. Intrinsecamente, questa parte introduttiva è debole, i sondaggi toccano in maniera assai scialba la condizione psicologica che dovrebbe esprimere. D'altronde, il rapporto tra le situazioni accennate e il fenomeno della rapina alle banche è estremamente labile.

Poi il film entra nel vivo, proponendo già uno degli episodi che concludono nell'ordine cronologico la vicenda, e subito assume uno svolgimento alterno, che segue ciascuno dei banditi nella sua situazione familiare e — in brani succinti — anche le vittime predestinate. Anche nello sviluppo dell'azione principale il film si avvantaggia della gradevolezza della costruzione, libera del legame della subordinazione alla effettiva succes-

sione temporale, mentre acquista, per la presenza di personaggi osservati da vicino e per il netto risalto degli episodi, una maggior efficacia.

I complici di Cavallero sono delineati nel disegno sobrio che rientra nel gusto di Lizzani: il diciassettenne calciatore mancato, trascinato anche dal caso (la scoperta delle armi nel retrobottega del padre del « Piero ») in una avventura che lo soverchia, e gli altri due, pochissimo intelligenti, apparentemente tranquilli nel loro tran-tran piccoloborghese, e ansiosi all'interno delle loro confuse coscienze, combattenti alla deriva nella lotta della vita. La intenzionale smitizzazione del « gangster » è condotta all'ultimo traguardo. Convince poco, però, che questi tre esemplari di umanità siano proprio disposti alla brutalità e alla violenza, come dimostrerebbero le diciassette rapine eseguite dalla banda. Questa qualificazione non c'è, malgrado le possibilità che si intravedono negli interpreti: il biondo Raymond Lovelock, di aspetto giovane e immaturo, il cantante Don Backy, che dispone di una maschera dai tratti pungenti, il massiccio Ezio Sancrotti, che dà al più anziano dei tre rapinatori una sommessa nota di stanchezza (unico tocco vicino alla tradizione del film poliziesco, in particolare francese).

Il regista e i suoi collaboratori per la sceneggiatura, Massimo De Rita e Dino Majuri, hanno invece indagato a fondo la personalità del protagonista, che hanno chiamato proprio Piero Cavallero: l'infinita vanità dell'ex attivista di partito, orecchiante di idee politiche e sociali, la sua fatua spavalderia, il suo lato piccoloborghese, un po' simulato e un po' genuino, la sua irresponsabilità, la sua mitomania, la sua megalomania; e tutte queste componenti della distorta personalità del criminale appaiono pienamente fuse nella raffigurazione che Gian Maria Volonté dà di Cavallero, nella cordialità e nella meschinità, nelle tenace retorica e nelle improvvise durezze: nuova prova, dopo i successi degli ultimi anni, della maturità di un attore che è ormai, probabilmente, il più duttile dello schermo italiano.

Una volta realizzata la presentazione dei quattro, Lizzani abbandona il meccanismo dell'alternativa dei piani temporali, imprimendo al racconto una continuità che nella parte culminante, quella della più funesta rapina, dà addirittura l'impressione di dipanare il temporale dei fatti. Il « colpo » di largo Zandonai e gli eventi che lo seguirono sono ricostruiti con la ferma determinazione di restituirne interamente al pubblico i termini reali, dall'incidente che scompigliò i piani alla vertiginosa fuga tallonata dalla polizia, al forsennato mitragliamento della gente che si trovava a passare. Lo scrupolo della veridicità che ispira lo svolgimento si accompagna all'uso più esperto e più agile delle risorse della tecnica, in particolare dei movimenti dell'obiettivo: la scorribanda del 25 settembre — cui conferisce vigore anche l'ampiezza della durata — assume sullo schermo una fisionomia insensata, convulsa, strepitante.

Prima, Lizzani si era fermato per pochi momenti a vedere le vittime, accennare le loro modeste personalità e le semplici cure cui al momento attendono: l'osservazione è condotta senza indulgere alla commozione, salvo che in una rapida frase del commento parlato, che dice del loro avviarsi fuori delle case in cui mai più ritorneranno. Chi è stato scelto dalla sorte cade all'improvviso, lo spettatore ha appena il tempo di rendersene conto, ed è esclusa ogni sottolineatura.

Lo stesso distacco è mantenuto nelle scene finali, quando, agguantati dal-

la polizia, il più giovane e il meno giovane del quartetto, Cavallero e l'altro superstite si riparano nelle campagne piemontesi, stretti in un assedio al quale ormai non possono sfuggire. La scena della pacifica cattura dei due è risolta senza teatralità, in tono minore, dopo la tensione della sequenza del riconoscimento da parte delle due donne di Villabella. E anche in queste ultime sequenze il racconto mantiene i suoi risalti e la sua credibilità.

In tutto il film, dunque, lo spettacolo è largo e concreto. La fotografia di Ruzzolini, che lascia accenti dominanti ai grigi e ai blù, ritrova nelle vie di Milano una atmosfera sottilmente inquieta. Sullo schema grande, l'obiettivo spazia in vasti e rapidi movimenti, e altrettanto pronto e stringente è il montaggio: requisiti che, particolarmente pregevoli nel virtuosismo delle sequenze che rievocano la allucinante corsa nelle vie di Milano, sono presenti nell'intero racconto e gli danno vivacità.

Eppure, al film così abilmente realizzato manca ancora qualcosa, qualcosa di essenziale. Lizzani ha raccontato i fatti, ha descritto i banditi, si è persino affacciato — sia pure per uno sguardo sommario — nell'ambiente in cui la delinquenza più agguerrita agisce. Il suo film somiglia ad una cronaca giornalistica, la ricostruzione è chiara e plastica come se i fatti accadessero al momento della ripresa. Ma, se ha i pregi della cronaca, *Banditi a Milano* ne accusa anche i limiti. Questi limiti, è possibile che il regista non intendesse superarli, comunque ci sono, e pesano.

Cavallero e i suoi, come del resto il poliziotto e gli altri che sono coinvolti nella vicenda, dicono invariabilmente cose banali, perché si è voluto farli parlare in maniera antiletteraria, quotidiana: alla fine la banalità rimane tale, senza rimedio. Se lo si considera su un piano generale, il film ha una impostazione angusta. Non ci si spiega in modo convincente perché « il Cavallerissimo » e i suoi rapinano le banche: i quattro esercitano il banditismo per vivere, automaticamente, semplicemente, così come altri vanno a lavorare in fabbrica o in ufficio. Ma chi va in fabbrica o in ufficio ha pure scelto o accettato di andarci. Nemmeno è da porre sul tappeto un risentimento dei criminali verso la società che li circonda: la punizione che Cavallero vuol dare ai capitalisti è una fola, una caricatura, e alla società non si dà uno sguardo di qualche acutezza, non se ne sfiora nesun punto debole. Questi banditi sono appena dei disadattati, e dei loro comportamenti lo spettatore apprende pressappoco quanto gli direbbe un burocratico rapporto della polizia, neppure molto circostanziato.

Con l'atteggiamento di oggettività che mantiene, *Banditi a Milano* offre allo spettatore soltanto la sua superficie rilucente: è una illustrazione, non una interpretazione. Perciò, esaurita la girandola delle immagini, non rimane niente. E per l'ennesima volta il tentativo di fare qualcosa di somigliante al vero, nella sua apparenza esteriore, non è servito a fare arte.

Marcello Clemente

I 7 fratelli Cervi

R.: Gianni Puccini - *s.* e *sc.*: Bruno Baratti, G. Puccini con la collab. di Cesare Zavattini - *f.* (Eastmancolor): Mario Montuori - *m.*: Carlo Rustichelli - *scg.*: Andrea Crisanti - *c.*: Gabriella Pescucci - *mo.*: Amedeo Giomini - *int.*: Oleg Jakov (papà Alcide Cervi), Gian Maria Volonté (Aldo Cervi), Don Backy (Agostino Cervi), Riccardo Cucciolla (Gelindo Cervi), Renzo Montagnani (Ferdinando Cervi),

Gino Lavagetto (Antenore Cervi), Benjamin Lev (Ettore Cervi), Ruggero Miti (Ovidio Cervi), Lisa Gastoni (Lucia Sarzi), Carla Gravina (Verina), Elsa Albani (mamma Genoveffa Cervi), Serge Reggiani (Ferrari), Andrea Checchi (il « francese », capo della Resistenza reggiana), Gabriella Pallotta (moglie di Agostino), Rossella Bergamonti (moglie di Antenore), Virginia Varval (moglie di Gelindo), Massimo Foschi (Don Pasquino Borghi), Marco Mariani (un gerarca), Jean Ferrat (Dante Castellucci), Duilio Del Prete, Bobby Rhodes, Jim Prese, Antonio Jaja, Giuliana Verde, Claudio Trionfi, Bruna Ceati - *p.*: Centro Film - *o.*: Italia, 1968 - *d.*: CIDIF.

Ha dovuto passare un quarto di secolo perché si facesse il film sui sette figli di Alcide Cervi, fucilati dai fascisti all'alba del 28 dicembre 1943 insieme con il partigiano Quarto Camurri (« otto elementi rei confessi di violenze e aggressioni di carattere comune e politico, di connivenza e favoreggiamento con elementi antinazionali e comunisti, di sovvertimento dell'ordine nazionale condotto con la propaganda e con l'uso delle armi » li definiva il giornale *Il solco fascista* di Reggio Emilia). L'episodio costituì un vero e proprio « choc » nelle cronache semiclandestine della Resistenza al suo primo formarsi, in quello che Ferruccio Parri definisce « il prologo eroico di un grande dramma storico »: e contiene, nella sua agghiacciante misura di tragedia contadina, l'ipotesi di una Italia segreta e ribelle che mosse i cuori e le coscienze negli anni difficili. Perduta l'occasione di rispecchiare a botta calda lo svolgimento dei fatti, nella chiave di *Roma città aperta*, il nostro cinema ha rievocato la storia dei Cervi un po' fuori stagione e già nel clima di una revisione storica che investe anche i personaggi e i valori della Resistenza. Basterà considerare a quale distanza dal film di Puccini si colloca il tipo dell'ex-partigiano ultraquarantenne e integrato di un altro film recente, *Grazie zia* di Samperi: ma non è raro ormai trovare nei discorsi dei giovani spunti critici o ironici contro la generazione resistenziale, colpevole di non aver saputo prolungare l'istanza rivoluzionaria dopo la cessazione della lotta armata. Gli odierni contestatari preferiscono evidentemente la letteratura guerrigliera di « Che » Guevara a un libretto come *I miei sette figli* di Alcide Cervi (Editori Riuniti, 1955), forse in risposta all'esigenza di esotismo e di avventura che a suo tempo si sfogava con le letture di Salgari, ma certo anche perché la saldatura fra l'azione individuale e i problemi del mondo contemporaneo è più evidente nell'America Latina che in un'Emilia pacificata. Eppure il capitale di pensiero e azione che l'Italia ha investito per diventare un Paese civile sta ancora in gran parte nei diciotto mesi fra l'armistizio e l'insurrezione: ed è a quei tempi che non bisogna stancarsi di tornare per ristabilire il circuito di una dialettica spregiudicata e chiarificatrice. In questo senso *Il terrorista* (1963) di de Bosio mi sembra ancora la punta più avanzata del cinema resistenziale. Ma si tratta di un film ideato e realizzato nello sforzo di interpretare nella prospettiva del ricordo una situazione attuale, più vicino certo a *La battaglia di Algeri* che a *Le quattro giornate di Napoli.* I personaggi veri che compaiono con altro nome nel film di de Bosio, da Otello Pighin a Egidio Meneghetti, hanno sacrificato molte delle loro componenti umane e psicologiche per isolare con chiarezza i significati e le possibilità dell'azione politica di ciascuno.

Questo non era possibile, evidentemente, nell'affrontare i sette fratelli Cervi, che furono ribelli contadini e non profeti della contestazione universitaria come Pighin. Tuttavia Gianni

Puccini ha saputo tener fuori il film da un'atmosfera di lapidi e di discorsi: e sarebbe stato facile commuoversi, e tentar di commuovere il pubblico, sul motivo quasi incredibile di sette fratelli fucilati tutti insieme. Scoprendo finalmente un gusto e una misura che non sempre il nostro cinema gli aveva permesso di esercitare, Puccini si preoccupa di saldare il sacrificio dei Cervi alle loro origini rurali, di presentarli fin da principio come i contadini « diversi » che furono in realtà. Tipici esponenti di una civiltà delle campagne in fase di profonda trasformazione, o addirittura di sparizione, nel quadro di una società tendente all'urbanesimo e alla meccanizzazione, i Cervi colpiscono soprattutto per la naturalezza della loro vicenda. Nella dimensione di una cultura autodidattica, ma profondamente radicata nelle sue motivazioni di vita, la guerriglia partigiana si propone come la scelta più logica e inevitabile, il plotone di esecuzione diventa un incidente sul lavoro. La grandezza dell'episodio nasce, e il film lo dice con bella semplicità, dal suo proporsi come un evento di tutti i giorni nella cronaca millenaria di un sacrificio ostinato in cui ciascuno è parte di un tutto. Il senso dell'opera di Puccini sta soprattutto, a ben vedere, nel rimpianto per l'attuale scadimento di valore della vita legata alla terra: non a caso la prima parte del film, che illustra i Cervi nel loro coraggio quotidiano, è la più viva e significante. Il regista ha scelto una soluzione stilistica efficace narrando a colori i tempi della guerra, in un suggestivo viraggio di bianco e nero gli avvenimenti rievocati. Non tutto appare perfettamente registrato, a tratti si avverte qualche rozzezza o qualche semplificazione eccessiva; la parte meno felice è proprio quella partigiana, che procede in maniera confusa. Ma nell'insieme il film realizza a un livello più che decoroso il difficile equilibrio fra una certa qualità artistica e l'impegno civile. Merito anche dell'apporto di un « cast » dove circola un'aria di convinzione e di collaborazione del tutto insolita e dove gli attori sembrano riflettere nei volti e nei gesti un rapporto effettivo con la terra dei Cervi. In mezzo a un quadro affollato di presenze tutte in qualche modo significative, fa spicco ancora una volta Gian Maria Volonté: le sue apparizioni continuano a svolgersi secondo una linea di coerenza, artistica e ideologica, senza precedenti nel cinema italiano.

Tullio Kezich

Bedazzled
(Il mio amico il diavolo)

R.: Stanley Donen - *s.*: da un'idea di Peter Cook e Dudley Moore - *sc.*: Peter Cook - *f.* (Panavision, De Luxe Color): Austin Dempster - *m.*: Dudley Moore - *scg.*: Terry Knight - *mo.*: Richard Marden - *c.*: Yvonne Caffin - *int.*: Peter Cook (George Spigott), Dudley Moore (Stanley Moon), Eleanor Bron (Margaret Spencer), Michael Bates (ispettore Clarke), Raquel Welch (Lilian Lust), Bernard Spear (Irving Moses), Parnell McGarry (Gluttony), Woward Goorney (Sloth), Alba (Vanità), Barry Humphries (Envy), Daniel Noel (Avarizia), Robert Russell (l'Ira), Peter Hutchins (P.C. Roberts), Max Faulkner (il prete), Martin Boddey (cardinale), John Steiner (annunciatore TV), Robin Hawdon (Randolph), Eric Chitty (Seed), Michael Trubshawe (Lord Dowdy), Evelyn Moore (signora Wisby), Robin Tolhurst (Daphne), Anna Turner (commessa), Lockwood West (San Pietro) - *p.*: Stanley Donen per la Donen Enterprises - *o.*: Gran Bretagna, 1967 - *d.*: Dear-Fox.

Dudley Moore e Peter Cook, autori del copione e interpreti di *Il mio amico il diavolo* (titolo originale: *Bedazzled*, ossia « abbagliato »), sono

due giovanotti inglesi laureati di recente a Cambridge che un paio d'anni fa conquistarono improvvisamente una certa notorietà in Inghilterra per un loro spettacolino di cabaret carico di una pungente, spassosa satira politica.

Ora il successo li ha fatti approdare al cinema: e per il debutto i due autori-attori, abbandonati i bersagli politici, hanno scelto uno spunto forse meno stimolante e originale, ma certo più adatto e accessibile ad un pubblico cinematografico, tanto più vasto e vario di quello di un cabaret: una specie di apologo sui sogni piccolo-borghesi di un uomo della strada, condotto su una variante moderna della leggenda di Faust, dell'anima venduta al diavolo.

Il protagonista dell'avventura è Stanley, un poveraccio, di mestiere cuoco di una tavola calda; un giovane timidissimo, impacciato, non troppo bello, innamorato della cameriera che serve nel locale, ma incapace di esprimerle il suo amore, anzi addirittura incapace di rivolgerle la parola, al di fuori delle pure formule delle ordinazioni del servizio. Stanley è un cattolico praticante: ma neppure le preghiere (in cui si rivela una religiosità un poco utilitaria, legata ad immagini antropomorfiche delle gerarchie celesti e infernali) gli offrono un aiuto. Disperato, decide di uccidersi. Ma goffo e maldestro com'è, anche il tentativo di suicidio gli va storto, il tubo cui ha attaccato la corda per impiccarsi si spezza. A questo punto, mentre cerca di tamponare il getto d'acqua che esce dalla conduttura rotta, nella sua stanzetta squallida e disordinata gli compare improvvisamente dinnanzi un elegante signore vestito di nero, avvolto in un mantello foderato di rosso, dal volto magro, pallido, aristocratico, e dagli occhi straordinariamente penetranti. L'uomo si esprime in maniera molto sofisticata, con accento oxfordiano, da persona appartenente alle classi alte. Del giovane cuoco sa tutto: desideri, delusioni, origini, ascendenti. Dice di essere il diavolo. Per Stanley non è facile credergli: la cosa urta contro le abitudini mentali del nostro tempo. Ma alla fine, davanti a chiare prove, è costretto a convincersene: il signore elegante è proprio il diavolo. Un diavolo in versione moderna, che si muove in un mondo di night-clubs, di romanzi gialli, di concorsi pubblicitari a premio, indaffarato ad irritare gli uomini con dispettucci di gusto goliardico, avversario dell'Altissimo in un gioco preordinato, dalle regole precise.

Che cosa viene ad offrire il diavolo a Stanley in cambio, come è ovvio, della sua anima? La realizzazione di sette desideri: sette desideri, come è altrettanto ovvio, che gli serviranno per conquistare il cuore di Margaret, l'inaccessibile cameriera della tavola calda. Con la facoltà che, se il desiderio espresso non dà l'esito sperato o lo pone in una situazione imbarazzante, con una pernacchia egli potrà cancellare l'avventura e tornare al punto di partenza. Stanley, dopo brevi momenti di perplessità, accetta e firma il patto.

Cominciano così le sue metamorfosi: di volta in volta egli si trova nei panni di un intellettuale, disinvolto nel condurre una brillantissima conversazione sui temi correnti della moda culturale (e facendo uso del lessico e dei toni più falsi e convenzionali), ma altrettanto inibito e goffo nei rapporti sessuali; in un miliardario sposato ad una ninfomane che si concede a tutti meno che a lui; in un cantante beat dall'effimera popolarità subito cancellata dall'apparizione di un concorrente; in una mosca; nell'amante della moglie del suo più caro amico, la candida fiducia del quale provoca nella

donna un lacerante dramma di coscienza che le impedisce di consumare l'adulterio; e infine nella novizia di un convento di religiose, la Susine Saltanti, dove si praticano la regola del silenzio e singolari esercizi fisici. Ma neppure una volta Stanley riesce ad avere con Margaret il rapporto che si riprometteva; sempre, pur rispettando i patti, il diavolo ha saputo escogitare un tranello, a dare al desiderio espresso da Stanley un'interpretazione che conduce il giovanotto a trovarsi in una situazione paralizzante, lo mette di fronte ad un insormontabile impedimento.

Questo il tessuto narrativo del film: un copioncino che certo non si raccomanda per particolari qualità di originalità, di fantasia o di acume, ma che serve come ottimo pretesto, divertente e garbato, per il gioco comico dei due autori-attori, gioco che raggiunge i suoi effetti più spassosi e — almeno per il pubblico italiano — insoliti nella maniera scanzonata in cui sono trattati temi della teologia cristiana e della vita religiosa, con una disinvolta spregiudicatezza che si spinge spesso fino all'irriverenza (senza tuttavia, credo, essere mai offensiva). Moore e Cook (che sembrano più dotati come scrittori che non come interpreti) sfoggiano, in questo loro esordio cinematografico, notevoli capacità nell'invenzione di gags talvolta squisite: il dialogo poi, tenuto sempre su toni sopra le righe, in un intellettualistico scoppiettio di battute e di paradossi, affonda le radici nella migliore tradizione umoristica della letteratura e del teatro inglese, da Jerome a Oscar Wilde.

I limiti che denunciano, almeno per ora, stanno nelle loro stesse origini: nelle scivolate in un gusto un poco goliardico, nel fiato corto, nella consistenza epidermica delle trovate, tipiche di un'abitudine allo spettacolo di cabaret. Nel film, inoltre, non sempre la vena inventiva regge il ritmo del gioco: qua e là la commedia perde lena, si rassegna a soluzioni fisiche, prive di spirito.

Quanto al linguaggio cinematografico, al film certo non giova la regìa di un routinier vecchio stile come Sidney Lumet, che qui sembra tutto impegnato a mettere le briglie ad un cavallo selvaggio per ridurlo alla docile impersonalità degli altri. Moore e Cook forse non possiedono ancora la padronanza del mezzo o un'idea propria di come servirsene; ma ad un copione del genere i tagli disinvolti e sregolati di un regista di scuola moderna, di un Richard Lester, per esempio, o magari anche solo del Clive Donner di *Ciao Pussycat*, avrebbero dato ben più brillante rilievo.

Enrico Rossetti

Les fêtes galantes
(Per il re, per la patria, per Susanna!)

R.: René Clair - *s.* e *sc.*: R. Clair - *f.* (Eastmancolor): Christian Matras - *m.*: Georges Van Parys - *scg.* e *c.*: Georges Wakhevitch - *mo.*: Louisette Hautecouer, Arette Lalande - *int.*: Jean Pierre Cassel (Jolicoeur), Philippe Avron (Thomas), Jean Richard (principe di Beaulieu), Marie Dubois (Divina), Geneviève Casile (principessa Elena), Gyorgy Kovacz (maresciallo Allenberg), Christian Baratier (Frédéric), Jean Payen (Valda), Alfred Adam (Bel Oeil), Adela Marculescu (la dama in attesa) - *p.*: Alain Poiré per la S.N.E. Gaumont-Studio Bucuresti - *o.*: Francia-omania, 1965-66 - *d.*: Ital Noleggio Cinematografico (regionale).

Tutti ricordano, e in particolare i critici cinematografici, che sono soliti farne cenno ai loro lettori con frequenza almeno biennale, come talvolta (aliquando) perfino il grande Omero (Ho-

merus), aiutato magari dalla cecità, fosse solito dormicchiare (dormitat). Resta da stabilire, però, di qual genere fossero i sogni, o i sonnecchiamenti, di quel grande. Sembra da escludere, intanto, che fossero di cattiva qualità, confusi, pasticciati, con immagini scomposte ed ineleganti. Un'ipotesi di questo genere è in tutta evidenza smentita dalla sua statura di autore e dalla grandezza dalla sua invenzione poetica. D'altra parte quell'avverbio un po' sommesso e lieve (aliquando) e quel frequentativo quasi scherzoso (dormitat) suggeriscono che quei sogni non fossero poi di gran respiro, non proponessero al dormiente grandi avvenimenti, ire funeste, crudeli destini e morti sanguinose, ma immagini e storie più lievi e giocose che pur avessero a cornice, ché in quello Omero era specializzato, né gli si conoscevano vene bucoliche, liriche d'amore o trattatelli sulla pastorizia, la guerra.

Sia dunque lecito ricorrere all'abusata metafora per questo film di René Clair (*Les fêtes galantes* (1); 1965) sottolineando peraltro qualche doverosa variante rispetto al trito e pur classicissimo esempio.

Non è la guerra, intanto, a costituire l'usuale mondo poetico del nostro elegante maestro di cinema, sebbene alle armi e ai cavalieri egli già e con maggiore ispitazione si fosse rivolto in precedenza con *Le grandi manovre*. Il mondo clairiano è quello usuale della commedia: amore, amicizia, contrasti più o meno lievi, equivoci, incomprensioni, e finale non necessariamente lieto, sempre venato, in ogni caso, di malinconia e spesso di amarezza. Ecco dunque che il sonnecchiare di Clair pur somigliando a quello che scherzosamente abbiamo attribuito ad Omero, se ne differenzia al punto di partenza: non è un tema usuale in chiave più leggera e labile; è la chiave usuale applicata a un tema insolito per Clair, e la sua caratteristica di sogno o di sonnecchiamento va riferito da un lato alla sua grazia e al suo modesto impegno qualitativo, dall'altro alla possibilità di annullare gli orrori della guerra stemperandoli in un sorridente e per nulla orrorifico balletto: dove le schermaglie d'amore hanno maggior peso di quelle delle spade, operazione possibile con la fantasia, non certo con la realtà.

Di qui una seconda operazione, allontanare la storia nel tempo, fino al diciottesimo secolo, operazione non infrequente in Clair e che trova in lui anche percise motivazioni. Clair racconta sempre storie d'amore e si può applicare a questo *Les fêtes galantes* quello che egli disse a proposito delle *Grandi manovre*: « Si nous avons choisi cette époque c'est parce que les affaires du coeur y tenaient plus de place qu'elles ne font aujourd'hui ». E un'altra motivazione risiede nella diffidenza che Clair, autore non realista per eccellenza, ha nei confronti del presente e che lo spinge spesso ad affermazioni polemiche: « On n'est pas témoin de son temps parce que l'on a décidé de l'être. On le devient parfois, par hasard, quand la postérité nous en juge digne. Celui qui veut, à tout prix, être un témoin, rique fort de produire un faux temoignage. »

Il passato, dunque, gli consente maggior libertà, e Clair ne approfitta ai limiti del lecito: immaginando che cosa accade entro e fuori le mura della fortezza di Allenberg, difesa con gran solennità ma con pochissimi viveri da un bellicoso maresciallo (Allenberg anche lui) e da qualche centinaio di svo-

(1) Il titolo originale viene mantenuto, questa volta, non per fastidiosa filologica minuzia, ma per l'intollerabilità di quello italiano *Per la patria, per il re e per Susanna!*

gliati e affamatissimi soldati. Allenberg ha una nipote, la principessa Elena, bella e affascinante come d'uso; e di lei è un po' picarescamente invaghito il mercenario Jolicoeur che cerca di tener fede come può al suo impegnativo cognome. In attesa di più sostanziosa rispondenza alla sua passione, dunque, egli protegge e difende la nobile e vezzosa dama e, nel tempo che gli avanza, pochino poiché ogni tanto occorre anche combattere o fingere di combattere, protegge anche un contadino sempliciotto capitato per sprovvedutezza nel mezzo del campo di battaglia. La guerra segue, sempre come d'uso, alterne fortune, ma se la voglia di combattere è poca su ambedue i fronti, gli assedianti hanno viveri a non finire e, con arcaica ma efficace applicazione di un tipo di guerra psicologica, comunicano, al mezzodì e al tramonto, i sontuosissimi menu dei loro manchetti ai famelici assediati. Un po' per fame, un po' per noia, la principessa Elena decide che è ora di finirla e invia il fedele Jolicoeur quale messaggero a un certo Conte, che è suo fidanzato e per di più figlio del comandante le truppe nemiche, Beaulieu. L'impresa sarà ardua, ma Jolicoeur la porta a termine non senza che la propria testa e quella del povero contadino giungano a mezzo metro dalla forca, innalzata, una per parte, su ciascun fronte. Si farà dunque la pace, la principessa serberà un angolino del suo cuore, o almeno del suo letto, per il fido Jolicoeur. E il contadinotto trascinerà altrove la sua fame.

Questa storia, di pregiata maniera, l'ha scritta naturalmente e come è solito fare per ogni suo film, lo stesso Clair che non ha mai perso occasione per dire che occorre maggiore impegno nello scrivere i film che nel tradurli in immagini cinematografiche. L'ha scritta senza spremersi troppo il cervello, ma con quella minuziosa e paziente logica compositiva (« cartesiana » secondo i nostri più dotti colleghi) che resta, anche nelle sue opere minori, un bell'esempio di tradizionale struttura cinematografica. Non c'è mai una cosa in più o in meno: fatti, personaggi, episodi, azioni, reazioni, tutto trova la sua collocazione precisa in un gioco di rispondenze e di specchi che denota sempre la mano del maestro, un po' stanco ma mai immemore delle sue straordinarie capacità. La misura, i tempi, lo sviluppo geometrico delle gang, alcune delle quali, come la gallina e il tiro alla fune, sono irresistibili; almeno un episodio, quello del teatrino, sta al livello delle cose migliori di Clair, grazie anche all'assistenza di due specialisti che percorre tutto il film: Christian Matras che ha diretto la fotografia a colori e Georges Wakevitch che ha ideato scene e costumi.

Resta da dire ora perché il film, anche circoscritto nei limiti ben precisi inizialmente assegnatigli da Clair, resti irrimediabilmente un'opera minore, non l'opera di un petit maître. Questo accade per due motivi. Il primo: che i personaggi hanno poca vitalità; nel loro obbedire costantemente e pur senza apparente fatica allo schema manieristico, lo assecondano nel modo migliore, ma non giungono mai ad illuminarlo di luce propria. Sono tutti sbiaditi, la costruzione della storia li investe irrimediabilmente e li travolge costringendoli a sacrificare la loro autonomia alle pieghe del racconto. Il secondo motivo, il più grave, è questo: che anche a guardarlo in trasparenza, e con la maggiore attenzione possibile, il film non rivela nulla di più di quanto non illustrino subito le sue immagini. Fatto insolito per Clair in cui l'apparente giocosità delle situazioni nasconde sempre un preciso modo di

guardare agli uomini e alle cose, più amaro e dolente di quanto inizialmente non sembri. Per Clair, ad esempio, amore e amicizia sono valori fondamentali, fonte di passione, di gioia e dolore in parti uguali. Al solito burocrate russo che lamentava, in occasione di una settimana moscovita del cinema francese che *Le grandi manovre* non fosse un film serio perché parlava d'amore, Clair aveva buon gioco nel rispondere che per la Francia in genere e per lui in particolare, l'amore è una cosa serissima. Tanto seria che anziché intitolare quel film *Les grandes manoeuvres*, egli voleva chiamarlo *On ne badine pas avec l'amour. Les fêtes galantes* è un'operina proprio per questo: perché oltre a scherzare con l'amore: içi le maître Clair — badine, ce qui est pire — aussi avec la guerre.

Paolo Valmarana

Trans-Europ Express (*Trans-Europ Express - A pelle nuda*)

R., s. sc.: Alain Robbe-Grillet - *f.*: Willy Kurant - *m.*: da *La traviata* di Giuseppe Verdi, coordinata da Michel Fano - *scg.*: naturale - *mo.*: Bob Wade - *int.*: Jean Louis Trintignant (Elias), Marie France Pisier (Eva), Nadine Verdier (la soubrette), Alain Robbe-Grillet (Jean), Charles Millot (Franck), Christian Barbier (Lorentz), Clo Vanesco (una « chanteuse »), Catherine Robbe-Grillet (Lucette), Daniel Emilfork (il falso poliziotto), Henri Lambert (un altro falso poliziotto), Prima Sympony (una spogliarellista), Raoul Guylad, Paul Louyet, Rezy Norbert, Gerard Palaprat, Salkin, Ariane Sapriel, Virginie Vignon - *p.*: Samy Halfon, Jerome Lindon per la Como Films - *o.*: Francia, 1966 - *d.*: regionale.

Con *Trans-Europ Express*, Alain Robbe-Grillet manifesta — ancor più sensibilmente che con il suo primo film, *L'immortale* — di non essere un vero autore cinematografico, se della qualifica di *autore* si ritiene meritevole solo chi sa proporre un discorso consistente e personale, nella forma più adeguata alle intenzioni comunicative ed espressive, senza restare prigioniero delle mode ed arricchendo così il *già detto*, sia a livello contenutistico sia, di conseguenza, a livello stilistico. Certo, l'opera e la pur discutibile poetica di Robbe-Grillet romanziere occupano nel campo della letteratura una posizione di rilievo ed hanno svolto nel recente passato una funzione anche d'avanguardia. Ma ci pare altrettanto certo che, come regista, sinora Robbe-Grillet non ha saputo in definitiva andar oltre l'innocua e sterile esercitazione; e se i suoi film hanno riscosso un'attenzione forse eccessiva e persino dei consensi pieni, ciò è probabilmente dovuto al fatto che portano proprio la firma del caposcuola del « nouveau roman », del teorico della « école du regard » e che perciò la suggestione del nome, rendendo legittime le attese, determina più o meno consciamente una favorevole predisposizione (ad anche, a fortiori, sempre per la stessa ragione ma ora di segno contrario, delle reazioni negative spropositate).

Trans-Europ Express è elaborato come film della preparazione di un film, vale a dire come stesura (l'esteriorizzazione o visualizzazione degli appunti completi per un film « giallo ») via via progettata, corretta e infine « cancellata » dal regista, il quale, per ulteriore coerenza con l'assunto dell'opera, è interpretato nella finzione filmica dallo stesso regista della realtà, appunto Robbe-Grillet. Si tratta insomma più che di un « work in progress » di una sorta di « gioco degli specchi », che per qualche aspetto esteriore potrebbe chiamare alla memoria

— senza scomodare il solito Pirandello. — il Fellini di *Otto e mezzo* o il Godard di tanti film che ragiona cinematograficamente sui nessi antitetici eppure dialetticamente unitari di *realtà-finzione*, di *arte-vita*. Ma mentre in Fellini e in Godard la trattazione estetica in questa direzione non tende ad esaurirsi in sé, come sperimentazione di soluzione tecnico-formali che riguardano solo il fare artistico senza suggerire una visione del mondo, bensì investe una problematica più ampia, è anche momento di una riflessione (e di una tensione morale) che tocca più complicate dimensioni di pensiero (i rapporti tra l'artista l'opera e il pubblico, la difficoltà e la crisi creativa come sofferenza e insufficienza vitale, l'approccio con nuove modalità espressive in grado di sfuggire alla « routine » e ai processi di mercificazione, ecc. ecc.), in Robbe-Grillet si avverte sempre e soltanto il « pretesto » (anche nell'accezione letterale del termine: « prima del testo »), l'artificio arbitrario e gratuito che non è mistificazione solo perché il regista gioca a carte scoperte nel costruire un congegno filmico sì internamente funzionale tuttavia inutile come una bolla di sapone perché privo di forza centrifuga, perché incapace di porsi a confronto — per omologia strutturale o per richiami metaforici — con il mondo.

Infatti, il « cinema nel cinema » di Robbe-Grillet, anche se, ovviamente, implica delle considerazioni sull'*immaginazione* e sulla *libertà-necessità* dell'attività creativa ed anche se si articola su più piani di « racconto » (o di « antiracconto », ma in questo caso, la differenza è più formale che sostanziale), non restituisce la complessità di questi problemi, appena impostati ma non sviluppati. In altre parole, il film rimane allo stadio di enunciazione (di cose peraltro risapute), alla predisposizione dei « materiali »; e ciò non è solo conseguenza di una scelta del regista ma anche della povertà, di ricerca e di vigore, della sua « scrittura » cinematografica: ad un forte limite di concezione operativa si accompagna una carenza espressiva. Nel dire poco sulla vita, Robbe-Grillet dice ancora meno sul cinema: le *trovate* (di sceneggiatura) non diventano mai *idee* (filmiche); l'ironia implicita nel tipo di strutturazione narrativa, arenandosi nel facile *divertissement*, non perviene mai a « significati secondi »; l'apparente « apertura » del film in effetti non consente allo spettatore nessuna legittima reinvenzione, nessuna possibilità di ricreazione, data la mancanza di autentica ambiguità e di spessore nella « storia » e nei personaggi, siano quella e questi nella dimensione della realtà (del film, cioè una finzione per così dire di primo grado), oppure nella dimensione della finzione (del film, cioè una finzione di secondo grado).

Trans-Europ Express contiene sostanzialmente solo *messaggi* banali e scontati, che il modo banale e scontato della comunicazione filmica rende ancora più deboli e noiosi nonostante gli ammiccamenti del regista ed i suoi opportuni inviti a non prendere il film troppo sul serio, ed a ricordare che avrebbe anche potuto non essere o essere diverso. Per accertarsi della vanità del film, della sua inconsistenza artistica e culturale, è sufficiente prendere rapidamente in considerazione una delle principali componenti tematiche: l'erotismo. Presentato ora come contenuto dei veicoli pubblicitari, ora come deformazione nella natura del protagonista « immaginato » (Elias, il contrabbandiere di cocaina che finge di sfogare i propri istinti sessuali sadici su compiacenti prostitute), ora come oggetto da consumare morbosamente con lo sguardo (nella sequenza finale

della spogliarellista immobile e incatenata, vivente simbolo della reificazione della donna non più persona ma solo sesso), l'erotismo rimane sempre e soltanto un semplice punto di partenza, non si offre mai come elemento per ulteriori sondaggi del « reale », né mai entra in un rapporto rivelatore e demitizzante con tutto ciò che lo presuppone e lo alimenta. Mostrare direttamente, senza spiegazioni e approfondimenti, e senza mediazioni culturali, che oggi nel nostro universo — quello reale e, insieme, quello fantastico — l'erotismo (come pure la violenza, altra componente tematica del film) occupa una posizione di primo piano significa, appunto, arrestarsi al banale, avvilendo l'analisi fenomenologica all'immediata e superficiale constatazione del dato di fatto. Ma non poteva essere altrimenti una volta privilegiata come soluzione stilistica per realizzare il film la insistita ripetizione, con variazioni minime ed esplicitamente insignificanti, dei luoghi comuni che ne costituiscono le premesse. Così il punto d'arrivo è uguale al punto di partenza; e il senso di fastidio e di disinteresse che il film progressivamente trasmette — simile a quello che procura il racconto, sia pure smaliziato, di una barzelletta vecchia che si correbbe far passare per originale — è, paradossalmente, l'unica lezione che, contrariamente alle intenzioni del regista, si apprende dal film stesso: che prima di tentare di dire qualcosa bisogna avere qualcosa da dire.

Bruno Torri

Point Blank
(Senza un attimo di tregua)—

(*vedere dati in questo numero a pag. 63*)

Hollywood continua, nonostante tutto, a catturare talenti europei. Solo che adesso, piuttosto che selezionare e annettersi quelli già solidamente sperimentati, pronti a imporsi con la sola autorità del nome, preferisce allevarsi talenti ancora oscuri, che dalle prime prove offerte, da qualche particolare e misterioso indizio o magari da un semplice calcolo di probabilità appaiano suscettibili di farsi buone ossa e di assicurare quel ricambio che si va facendo via via più difficoltoso ed asmatico. I « talent scouts », insomma, vanno oggi in cerca di registi così come i « trainers » delle grandi squadre di calcio vanno calcando i campi di periferia adocchiando giovinetti — e, fra cento, scappa fuori un Prati o un Anastasi — e trascurano gl'inavvicinabili Eusebio e Pelè.

È la volta di John Boorman, giovane inglese dalle scarse esperienze televisive nonché autore in patria di un mediometraggio — *Citizen '63 - Marion Knight* (1964) — esibito a Porretta nel '66 e di un'opera prima — *Catch us if you can* (1967), imperniato su un quintetto di cantautori beat — che non impressionò troppo alla rassegna pesarese dell'anno scorso. Ora esordisce in U.S.A. per una produzione indipendente ma con il solido avallo della M.G.M.: entra quindi a Hollywood dalla porta principale. Difficile dire dove potrà arrivare, quale l'estensione e quali i limiti del suo talento. Questo *Point Blank* è talmente ben fatto, realizza tanto compiutamente il proprio assunto, da lasciar quasi intravedere la circoscrizione entro la quale Boorman può spaziare, restandogli quindi preclusi più audaci sconfinamenti. Un film d'azione: una incessante « poursuite » di sapore non nuovo ma di lambiccati incidenti narrativi, basata su un romanzo di Richard Stark che già con *The Jugger* aveva ispirato, alla lontana, il Godard di *Made in U.S.A.* A Godard appunto, e

in genere al più recente cinema europeo, Boorman sembra spesso rifarsi per imprimere al suo racconto un ritmo aspramente scandito, punteggiato di « flash-back » fulminei, di iterazioni, d'incisive analogie audiovisive, che valorizzano convenientemente il dinamismo programmatico dell'impostazione narrativa. Ma si tratta di moduli stilistici ormai entrati nell'uso corrente, persino in America dove già alcuni anni fa Sidney Lumet ne faceva, in *The Pawnbroker* (1964), un impiego efficace. Il rischio anzi è che l'usura li faccia scadere a maniera, a topici linguistici non più caricati di particolare espressività. Boorman comunque se ne avvale con disinvolta capacità non puramente meccanica, dimostra di avere assimilato con intelligenza certe lezioni. Un altro dato appariscente del film è lo sfoggio continuato, davvero senza tregua, di una violenza fisica spinta talvolta al parossismo: un esempio per tutti è dato dalla sequenza in cui il protagonista, per ottenere delle informazioni da un piccolo gangster, lo sballotta in macchina (dopo essersi accuratamente legato alla cintura di sicurezza) tra un muro e i tralicci di un cavalcavia, fino al punto di ridurre uomo e macchina a una specie di poltiglia. Ma in fatto di violenza il cinema americano ci ha da tempo abituati a emozioni anche più ghiotte; né può ormai considerarsi inconsueta l'audacia visiva di una sequenza — comprendente persino un fugace nudo di Angie Dickinson — sprovvista peraltro di vero appiglio erotico.

I più autentici motivi d'interesse risiedono piuttosto, a nostro avviso, nel particolare tipo di ambientazione che Boorman ha scelto per inquadrarvi la vicenda: genuini esterni di Los Angeles e di San Francisco le cui disumane dimensioni sono esaltate dalla scelta di angosciosi campi lunghissimi; interni lucidi e morbidi di grandi alberghi residenziali, di confortevoli uffici, di abitazioni dominate dagli elettrodomestici; un « night » costellato di gigantesche diapositive e sciabolato da lampi di luce psichedelica (un vero pezzo di bravura, anche per l'impiego geniale del montaggio sonoro); più ancora, la scelta del desolato cortile di Alcatraz come pista di atterraggio di un elicottero corsaro. È un'ambientazione mai gratuita, una scelta che suggerisce con sottigliezza la dimensione psicologica nella quale muovono i personaggi, e soprattutto il protagonista. Quest'ultimo è, infine, il punto di forza del film: un uomo il quale — tradito dall'amico che gli ha portato via, con la moglie, il bottino di un « colpo » fatto in comune, e gli ha scaricato addosso una pistola lasciandolo per morto — persegue con cupa tenacia il duplice intento di vendicarsi dell'affronto e di recuperare i « suoi » novantamila dollari, e va costellando il suo cammino di morti, ammazzati o suicidi; ma quando ha finalmente conseguito lo scopo abbandona l'impresa e scompare. Questo personaggio i cui « tic » costanti sono il dinamismo e la fredda determinazione viene seguito e osservato con metodo obiettivamente comportamentistico, senza ira né studio, ma in modo da suggerire sulla sua maschera impassibile i segni di una progressiva stanchezza, di un affiorante e doloroso « tedium vitae ». Boorman ci fornisce fin dall'inizio la consapevolezza di quest'apatia mascherata di attivismo, dell'inane illusorietà di quel correre affannoso. Questa consapevolezza — di sapore hustoniano — dà un senso alla vicenda peraltro macchinosa, riscatta le improbabili « ficelles » narrative, ci appare l'intuizione più rimarchevole del regista. Del quale una cosa il film dimostra in modo netto: sa dire molto bene, con consumata

stringatezza, le cose. Il punto è di sapere quali cose vorrà dire in seguito. E, sotto quest'aspetto, non è che *Point Blank* ci fornisca particolari indicazioni.

Guido Cincotti

Cool-Hand Luke
(Nick, mano fredda)

R.: Stuart Rosenberg - *s.*: dal romanzo di Don Pearce - *sc.*: Donn Pearce e Frank R. Pierson - *f.* (Panavision, Technicolor): Conrad Hall - *m.*: Lalo Schifrin - *scg.*: Cary Odell - *mo.*: Sam O'Steen - *int.*: Paul Dewman (Nick Jackson), George Kennedy (Dragline), J.D. Cannon (Red), Lou Antonio (Koko), Robert Drivas (Laudmouth Steve), Strother Martin (capitano), Jo Van Fleet (Arletta), Clifton James (Carr), Morgan Woodward (Godfrey), Luke Askew (Paul), Marc Cavell (Rabbitt), Joy Harmon (la ragazza), Richard Davalos (Dick), Robert Donner (Shorty), Warren Finnerty (il tatuato), Dennis Hopper (Babalugats), John Mciam (Kean), Wayne Rogers (il giocatore), Dean Stanton (il vagabondo), Charles Tyner (Higgins), Ralph Waite (Alibi), Antony Zerbe (Dog Boy), Buck Kartalian (Dinamite), Jim Gammon (il sonnacchioso), Joe Don Baker (il fissato, Donn Pearce (il marinaio), Norman Goodwins (il biondino stupido), Charles Hicks (il capo), John Pearce (John senior), Eddie Rosson (John junior), Rance Howard (sceriffo), Rush Williams (poliziotto di guardia), Robert Luster (Jabo), James Bradley jr. e Cyril Robinson (i ragazzi negri), James Jeter - *p.*: Gordon Carrol e Carter De Haven jr. per la Jalem - *o.*: U.S.A., 1967 - *d.*: Warner Bros.

È probabile che, nel raccogliere il materiale che doveva servirgli per elaborare le tesi di *L'uomo a una dimensione* (Einaudi, Torino), Herbert Marcuse abbia consultato parecchie « schede sociologiche » di contenuto analogo a quello di *Nick, mano fredda.* Si consideri il caso illustrato nel film di Stuart Rosenberg alla luce di un'affermazione marcusiana: « Il tratto distintivo della società industriale avanzata è il modo come riesce a soffocare efficacemente quei bisogni che chiedono di essere liberati — liberati anche da ciò che è tollerabile e remunerativo e confortevole — nel mentre alimenta e assolve la potenza distruttiva e la funzione repressiva della società opulenta ». Nick viene condannato a due anni di lavoro forzato; lo hanno sorpreso, ubriaco, a spaccare le macchinette che regolano il parcheggio delle automobili.Non si è tentato, come pure avviene di frequente, di giustificare con un bel discorsino psicanalitico il suo atteggiamento asociale, di sottoporre il soggetto a una cura in vista del reinserimento dello stesso nel sistema produttivo. Si è fiutato, in lui, il « ribelle », il « reietto » non riportabile a una sola dimensione. Nel penitenziario, Nick, proprio per la carica anarchica che lo anima e che lo spinge a cercare « la libertà al di là della necessità », non lega né con il gruppo dei guardiani né con il clan dei reclusi. Rifiuta i loro codici che, pur contrari, posseggono regolamenti analoghi, e finiscono con il sostenersi a vicenda. Come i prigionieri, i carcerieri sono vittime di una costrizione di cui non riescono neppure a rendersi conto (si pensi all'assurdo di quel lavoro punitivo, di quel sarchiare cigli di strade di campagna). Al mondo che lo circonda, e lo opprime, Nick reagisce nell'unica maniera che egli conosca: con la fuga.

La fuga di Nick, si badi, significa ricerca e non rifiuto della lotta. Il film non postula il ritorno a una libertà di natura come ancora, nella sua concezione di stampo romantico, proponeva John Huston nel finale di *Giungla d'asfalto.* Qui, il « buon selvaggio », corrotto dalla civiltà, andava a morire tra i verdi pascoli quasi volesse riac-

quistare l'innocenza perduta. Gli abitanti della terra desolata, che circonda per miglia e miglia il carcere descritto in *Nick, mano fredda*, non si possono considerare uomini liberi. Risultano essere « reietti » quanto il fuggiasco:non a caso sono dei bambini negri. Soltanto con loro è possibile un'intesa in odio e in dispetto dei dominatori. Ogni frontiera, ogni spazio sono scomparsi davanti all'uomo in fuga. Questo erede dei « tramps » ottocenteschi non incontrerà, sulla sua strada, alcuna donna pronta a « redimersi », a sognare con lui la « casa oltre il fiume » come suggeriva, nelle conclusioni consolatorie di tanti film, il vecchio Ford. La fotografia inviata dai compagni da Nick, una volta libero, lo ritrae in mezzo a ragazze sorridenti. Ma si tratta di un falso « giardino delle delizie », spiegherà più tardi lo stesso Nick ricondotto nel penitenziario, dove si entra a pagamento. Oltre i reticolati, pare suggerire il regista Rosenberg, esiste una immensa prigione dominata dal « bisogno ossessivo di produrre e consumare lo spreco; il bisogno di lavorare sino all'istupidimento, quando ciò non è più una necessità reale; il bisogno di modi di rilassarsi che alleviano e prolungano tale istupidimento; il bisogno di mantenere libertà ingannevoli ».

Bastonato a sangue dai guardiani e dai reclusi (due comportamenti paralleli, si è accennato sopra), il ribelle sembra, a un certo punto, convertirsi al rispetto delle regole « sociali ». I « capi » cominciarono a pensare che, forse, anche lui è « uno che si piega ». Ma, alla prima occasione buona, Nick scappa di nuovo. Stavolta, gli è a fianco un compagno. La « vacanza » dei due è di breve durata. Circondato dalle guardie, il fuggiasco cerca rifugio in una chiesa. Pare disposto ad arrendersi. Un'ultima fatale sfida ai rappresentanti ufficiali di una società che lo ha sempre respinto: Nick imita, a scorno e a spregio, la voce chioccia e sinistra del direttore del campo di lavoro. Una raffica lo stende al suolo. La violenza serve, come ribadiscono del resto tanti fatti recenti, a scaricare la frustrazione di individui « malati », di uomini « a una dimensione » che, non riuscendo a catturarli e a restringerli entro i loro schemi, distruggono anche fisicamente coloro che propongono una diversa libertà.

Nick, mano fredda sembra rispecchiare, in modo più attendibile quanto meno dichiarato, una rivolta spontanea e una repressione legalizzata. Il film di Rosenberg non va di certo confuso con le opere carcerarie proposte, in altre stagioni, dal cinema nordamericano. A differenza di esse che sulla traccia delle indicazioni progressiste del New Deal, promuovevano « condotte alternative entro lo status quo », avanza una critica radicale dell'uso dell'uomo in una società industriale avanzata. Seppure vi indulga in alcuni momenti, *Nick mano fredda* non si esaurisce, infatti, in una critica elencazione di episodi violenti, al modo dell'equivoco *Quella sporca dozzina*. Ci sottopone, piuttosto, la « scheda » di un « disadattato » che non rinviene la propria anima nell'automobile, nel giradischi ad alta fedeltà, nella villetta a due piani, nell'attrezzatura di cucina come altri milioni di « americani tranquilli ». Due scene sono piuttosto significative in senso marcusiano. La prima, di forte rilievo espressionistico, mostra Nick che distrugge, con rabbia, le macchinette-parking, strumento-simbolo della società opulenta. La seconda lo ritrae mentre parla con la madre, resa con istrionesca bravura da Jo Van Fleet, adagiata nell'automobile- nido, confortata da ciò che secondo la pubblicità rende « felice » la

vita eppure, nell'anima, del tutto sconfitta. Qui, non è cosa da poco in un film prodotto a Hollywood, sono colti con simpatia due componenti di quella « sottoclasse » a cui Marcuse attribuisce una capacità di scandalo e di rivolta, di quel « sostrato dei reietti e degli stranieri, degli sfruttati e dei perseguitati di altre razze e di altri colori, dei disoccupati e degli inabili. Essi permangono al di fuori del processo democratico; la loro presenza prova come non mai quanto sia immediato e reale il bisogno di porre fine a condizioni ed istituzioni intollerabili. Perciò la loro opposizione è rivoluzionaria anche se non lo è la loro coscienza. La loro opposizione colpisce il sistema dal di fuori e quindi non è sviata dal sistema; è una forza elementare che viola le regole del gioco, e così facendo mostra che è un gioco truccato ».

Francesco Bolzoni

La révolution d'octobre *(La rivoluzione d'ottobre)*

R.: Frédéric Rossif - *commento*: Madeleine Chapsal - *f.*: Georges Barsky - *m.*: Jean Wiener - *mo.*: Monique Nana e Françoise Duez - *p.*: Télé-Hachette-Procinex - *o.*: Francia, 1966-67 - *d.*: Paramount.

Sulla carta sembra quasi irrealizzabile l'idea di concentrare, nello spazio di un normale spettacolo, il lungo processo di sviluppo di un grande avvenimento storico come la rivoluzione russa. Rossif, accingendosi nell'impresa, ha seguito la via maestra della rigorosa documentazione (sono stati consultati circa 70.000 metri di filmati provenienti dalla Russia, dagli Stati Uniti, Germania, Inghilterra e Francia) innervandola con una visione « panica » della grande « anima russa », volendo con ciò dimostrare che anche la rivoluzione proletaria affondava le sue radici nella terra e nel popolo russo.

Il film, dunque, si presenta in questa duplice veste: di documento (i pochi fotogrammi delle prime riunioni dei Soviet e quello più ricco degli anni successivi) e di grande affresco ove immagini, suoni e parole (contemporanee) concorrono a formare il clima di una grande opera popolare. In tutto un'ora di pezzi di repertorio e quaranta minuti di riprese attuali.

Impostato così il lavoro, non fa meraviglia che il fattore « artistico » prevalga nettamente su quello « storico », stendendo sugli avvenimenti che si descrivono come una patina uniforme che ne appiattisce la prospettiva. In altre parole, invece di lasciare parlare i fatti, che furono veramente tali da «sconvolgere il mondo» (anche se allora ben pochi, nel mondo, se ne resero conto), il regista si sovrappone loro, orgaizzandoli nel senso voluto.

Non nuovo a questa operazione, perché Rossif mi è parso più felice nel suo precedente lavoro, *Mourir a Madrid*, che non in questo? Forse perché la materia dolente su cui il regista indugia con particolare sensibilità, intendo dire l'uomo e le sue sofferenze, è più ricca nel primo film (come pure nel precedente *Les temps du ghetto*) ove si parla della sfortunata lotta di un popolo contro il fascismo, mentre in questa *Rivoluzione* il momento della sofferenza è stato superato dall'urlo della vittoria e dall'impegno quotidiano di costruire un nuovo mondo.

Accostare, dunque, il vecchio e il nuovo per concludere che nulla è cambiato nell'animo del popolo russo, vuol dire — detto in termini così crudi — non aver capito nulla del fatto storico che s'intende descrivere, della grande forza liberatrice rappresentata dalla

rivoluzione per milioni e milioni di oppressi — operai, contadini e soldati — che si sono finalmente riconosciuti uomini in mezzo ad altri uomini, pronti a riprendere il cammino su basi più vere ed umane. Per fortuna a questo estremo il film non giunge, grazie alla forza delle immagini e anche alla volontà del regista che vi si sottrae, essendo cosciente del pericolo, rifugiandosi però troppo spesso in quello che è l'elemento folkloristico di un popolo: i canti, gli inni, le danze, le cantate religiose, il lamento delle donne nei cimiteri (indicativo uno di questi, lungo e insistente come certe immagini della sconfinata pianura russa).

Manca al film l'anima rivoluzionaria, e non basta l'intelligenza, il gusto la grande abilità di un regista per colmare il vuoto, anzi accentua ancor più il senso di un prodotto ben confezionato che va oltre, o si ferma prima, ma non penetra in profondità o, se lo fa, lo fa in direzione sbagliate.

Migliore nella prima parte quando l'urgenza degli avvenimenti incalza (il regime zarista, la rivolta del 1905, la guerra del '14: finalmente la guerra « questa grande acceleratrice della storia » come ebbe a dire Lenin; gli avvenimenti dell'ottobre 1917), il film prosegue fino alla morte di Lenin, 21 gennaio 1924, facendosi meno sciolto e semplificando troppo avvenimenti come la ritrovata unità delle forze rivoluzionarie contro gli eserciti bianchi, oppure il lento, faticoso, oscuro lavoro di ricostruzione e costruzione di uno stato socialista.

Un grande affresco, ho detto, e come tale deve essere visto questo film di Rossif che riconferma qui le sue doti indubbie di maestro nell'arte del montaggio, cui sa imprimere l'impronta di una forte personalità, tale, però, da costituire anche il limite del suo lavoro. Calzante e preciso il commento di Madeleine Chapsal, che molte volte è costretto ad intervenire in soccorso dell'immagine mancante (dell'ottobre rivoluzionario si hanno pochissimi documenti cinematografici o anche solo fotografici), e così pure l'organizzazione delle musiche e dei suoni dovuta e Jean Wiener.

Nedo Ivaldi

Helga
(Helga)

R., *s.* e *sc.*: Erich F. Bender - *f.* (Eastmancolor): Klaus Werner, Fritz Baader, Dr. Erwin Burcik - *m.*: Karl Barthel - *mo.*: Monika Pfeferle, Ilse Wüstenhöfer - *consulenza scientifica*: Dr. Erwin Burcik, prof. dott. Gerhard Doring, prof. dott. Wolfgang Fritsche, prof. dott. Christel Schultze-Rhonhof - *int.*: Ruth Gassmann Helga), Eberhard Mondry (suo marito), Asgard Hummel, Ilse Zielstorff - *p.*: Rinco Film - *o.*: Germania Occid., 1967 - *d.*: Euro.

Il fatto è abbastanza singolare. Contrariamente ai prototipi di altri generi di successo lanciati sul mercato cinematografico in questi ultimi anni — dai western all'italiana ai film di spionaggio alla James Bond — *Helga*, primo di una schiera che si prevede fin d'ora foltissima di lungometraggi dedicati ai problemi sessuali, è quasi completamente sprovvisto di qualità spettacolari. Non diverte per niente; anzi, è piuttosto banale, grossolano, didascalico fino alla noia. Il suo eccezionale successo commerciale, in Italia e all'estero, non è spiegabile semplicemente con le ambigue battute pubblicitarie con cui i nostri solerti distributori hanno ancora una volta cercato di sorprendere la buona fede dello spettatore, o con il fatto insolito dell'ambulatorio medico allestito accanto al botteghino nel cinema che lo proietta:

giochetti di questo tipo possono funzionare solo per qualche giorno. Il merito quindi, questa volta, non è né del regista (quasi un dilettante), né degli attori (degli sconosciuti piuttosto squallidi) né del distributore, ma dell'argomento decisamente inconsueto. *Helga* è infatti presentato come il primo film sull'educazione sessuale: e in parte lo è davvero. Si tratta insomma del primo lugometraggio del genere che raggiunge la normale programmazione nelle pubbliche sale. Che prima o poi questo succedesse era prevedibile: la corsa al film sadico-erotico costituiva un'indicazione piuttosto chiara della assenza nel pubblico di un minimo di cognizioni su argomenti considerati fino a ieri rigorosamente tabù. Ma la novità di *Helga* è tutta qui.

Il film in se stesso non richiede infatti un lungo discorso. Dopo una introduzione in cui, da una serie di rapide interviste con gente qualsiasi abbordata per la strada, si fa risultare la scarsa conoscenza che il pubblico ha dei fatti e dei problemi del sesso, si entra in argomento rilevando le insufficienze dell'educazione tradizionale e accennando sommariamenalle remote cause storiche che hanno determinato la formazione di pregiudizi e sensibilità morbose e deformate. Si passa quindi all'illustrazione dei criteri pedagogici ai quali secondo l'autore dovrebbe ispirarsi una sana educazione sessuale, affermando la necessità che essa cominci fin dalla più tenera età e avvenga nel modo più naturale e spontaneo possibile. Spunti e osservazioni colte dal vivo della realtà si alternano ad un certo momento con scene in cui l'occasione per spiegare struttura e funzionamento degli organi genitali è offerta dalla presenza di Helga, una ragazza che si prepara coscienziosamente al matrimonio seguendo le lezioni di una dottoressa e frequentando corsi prematrimoniali. Questo personaggio pretestuoso ci introduce nella seconda parte, dove si illustrano i processi fisiologici che avvengono nella donna dal momento del concepimento al parto: con l'aiuto di grafici, cartoni animati, riprese al microscopio, e con gli spezzoni di ben noti documentari sullo sviluppo del feto. Questa parte del film è preparata da un breve discorsetto sulla necessità del controllo delle nascite e sui metodi per ottenerlo (nell'edizione italiana sono rimasti solo accenni alla continenza periodica e alla pillola); e quando se ne presenta l'occasione, non si manca di dare consigli per la dieta e la migliore preparazione fisica e psichica della puerpera. Il pezzo forte del film è poi la ripresa, dettagliata e con tutti i colori del caso, di un parto autentico: scena che risulta indubbiamente piuttosto impressionante e brutale (e che rende perplessi sulla decisione di ammettere in sala i minori di quattordici anni). Il film si conclude offrendo alle mamme inesperte qualche utile suggerimento per la cura del neonato.

Helga è fatto indubbiamente con onestà e serietà di intenti: non c'è una sola immagine che esuli dal discorso strettamente didattico per strumentalizzare l'argomento a fini deteriori. I limiti, i difetti, vanno cercati altrove. Il film risente prima di tutto della sua origine spuria: risulta infatti da una serie di cortometraggi (destinati alla gioventù e finanziati dal Ministero della Pubblica Sanità di Bonn) cuciti insieme alla bell'e meglio. Si è arrivati così a mettere troppa carne al fuoco, perdendo di vista gli obiettivi principali che si intendevano raggiungere.

All'educazione sessuale vera e propria è lasciato ben poco spazio: ci si limita a enunciare più che a illustrare

e sviluppare poche nozioni fondamentali, escludendo quella che è la vera, viva problematica della vita sessuale; e quando dal campo strettamente informativo e nozionistico il discorso si allarga per un momento alla considerazione di problemi più generali, psicologici e pedagogici, esso risulta affrettato, superficiale e sotto certi aspetti legato ad una mentalità naturista piuttosto estranea alla nostra sensibilità latina. Inoltre il rigido nozionismo di tutta la seconda parte, largamente basata su di un commento parlato troppo oberato di termini tecnici, riduce notevolmente l'ambito di interesse del film.

Che esso sia di produzione tedesca lo si avverte naturalmente non solo da questi aspetti marginali, ma anche e soprattutto dallo stile pesantemente teutonico della realizzazione: la mancanza di un minimo di fantasia, di vivacità, di naturalezza, rende decisamente ostica e faticosa la lezione.

Gli espedienti narrativi (il personaggio di Helga, i pretesti per introdurre nuovi elementi, ecc.) sono scoperti e grossolani. Dal punto di vista del cinema come da quello della vera educazione sessuale, *Helga* è quindi un film informe e non sembra in grado di rispondere alle attese di un pubblico desiderio di orientamento sulle implicazioni psicologiche, morali e sociali della vita sessuale e non soltanto di una informazione spicciola che qualsiasi buon opuscolo divulgativo è in grado di fornigli facilmente. La strada aperta dal film è comunque positiva e potrà rivelarsi fruttuosamente, quando ci si metteranno registi più di questo dotati e preparati: è augurabile che nascano ora opere che non siano serie soltanto perché si giovano della consulenza di qualche professore, ma anche perché sanno impiegare le risorse della tecnica e del mestiere per svolgere trattazioni coerenti, chiare, accessibili e nello stesso tempo approfondite. Del resto la serie delle imitazioni è cominciata subito: quasi assieme a *Helga* è già apparso anche in Italia *Eva, la verità sull'amore*, un film del noto, anziano regista polacco Alexander Ford, dove sembra che il traliccio narrativo sia un po' più sviluppato e che i parti siano addirittura tre. Lo stesso Bender per parte sua ha già annunciato altre due opere: *Helga e Michael* e *Helga e la rivolta sessuale*, sempre interpretate da Ruth Gassmann. La moda sta, come al solito, dilagando. Ma questa volta non c'è che da rallegrarsene: anche la libera circolazione di film come questi è un sintomo confortante che sta per essere superata, da parte degli organi di censura, una mentalità che tanti danni ha arrecato in passato e che oggi è da sperare sia definitivamente tramontata.

Aldo Bernardini

The Big Mouth
(Il ciarlatano)

R.: Jerry Lewis - *s.*: Bill Richmond - *sc.*: J. Lewis, B. Richmond - *f.* (Pathé Colour stampato in Technicolor): W. Wallace Kelly, Ernest Laszlo - *m.*: Harry Betts - *scg.*: Lyle Wheeler - *mo.*: Russel Wiles - *int.*: Jerry Lewis (Gerald Clamson), Harold J. Stone (Thor), Susan Bay (Suzie Cartwright), Buddy Lester (Studs), Del Moore (Hodges), Paul Lambert (Moxie), Jeannine Riley (Bambi Berman), Leonard Stone (Fong), Charlie Callas (Rex), Frank De Vol (Bogart), Vern Rowe (Gunner), Dave Lipp (Lizard), Vincent Van Lynn (Fancher), Mike Mahoney (I detective), Walter Kray (II detective), John Nolan (agente FBI), Eddie Ryder (Specs) - *p.*: Jerry Lewis e Joe E. Stabile per la Jerry Lewis Productions - *o.*: U.S.A., 1967 - *d.*: Columbia-Ceiad.

Questa volta Jerry Lewis è un impiegato di banca che nei suoi quindici

giorni di ferie al mare si trova implicato in una faccenda di contrabbandieri di diamanti. All'amo della sua lenza infatti s'era trovato impigliato quel mattino un sommozzatore, nientemeno che Valentin, l'uomo chiave tra due bande interessate a quelle « pietre ».

Valentin, ferito, dà all'insolito pescatore una consegna assieme a una sacchetta con dollari e con la pianta per giungere ai diamanti. Il guaio è che Valentin assomiglia terribilmente al nostro impiegato in vacanza e che questi, recandosi all'hotel indicatogli da quello, incontra una dolce Susy che gli tocca il cuore e ne è toccata. A questi elementi s'aggiunge lo scontro col portiere dell'albergo che lo ricercherà accanitamente e per sfuggire al quale, l'impiegato, pur dimorando nell'albergo, si travestirà da anziano milionario.

Dallo sviluppo e dall'intreccio di questi elementi, nascono le varie peripezie che costituiscono la vicenda e che finiranno ovviamente in letizia con i due innamorati che possono finalmente baciarsi in santa pace dopo che i vari gruppi che insidiavano il nostro si sono messi ad inseguire il vero Valentin riapparso redivivo dalle onde.

Bastano questi accenni per capire la struttura del film orientata totalmente verso uno spettacolo di natura comica. Si può aggiungere che il tipo di sviluppo filmico — con immagini fotograficamente lisciate, con scenografie d'ambienti lussuosi, con estrema castigatezza per quanto riguarda spunti d'erotismo, di violenza, di vita cattiva ecc., con l'esclusione assoluta di accenni a religioni, nazioni e simili — mira allo spettacolo per il grosso pubblico del mercato internazionale.

È ben difficile in tale struttura, assai precisa in funzione di una ben precisa finalità (e che si giustifica, si verifica, si esaurisce interamente in tale finalità) riscontrare quella « narrazione come critica del filo conduttore », quello « spostare di continuo e imprevedibilmente il centro d'attenzione del film » che costituisce per qualcuno — tra i quali l'Aprà — l'originalità di questo autore e la sua accesa modernità. Non si può certo negare — soprattutto se si conoscono alcuni dei precedenti film di Lewis — che quel porre il personaggio — desideroso solo di dare un apporto di bene alla vicenda nella quale s'è trovato immerso — in contrasto con un mondo che praticamente rifiuta di ascoltarlo, cosicché egli sembri un ciarlatano, che parla a vanvera, non si può negare — ripeto — rientri in un filone di atteggiamento critico nei confronti della società moderna così distratta dalle cose « vere » perché concentrata sull'immediato e sul materiale. Tuttavia, pare difficile poter ammettere che questo sia l'aspetto preponderante o anche solo comunicativamente più efficace del film, sia perché tutto ciò è sommerso dalla struttura finalisticamente spettacolare (come ho detto sopra), sia perché nella concretezza del racconto cinematografico il non-ascolto generale pare avvenire più per le incertezze e l'incapacità dell'impiegato a farsi intendere (egli comincia sempre la sua esposizione del fatto con quel dire che all'ascoltatore risulta sconclusionato), cosicché questo elemento, che è determinante, definisce assai più il valore comico che non quello tematico.

Detto questo, potrebbe esser detto tutto. Senonché, trattandosi di un personaggio (Jerry Lewis) che fa « serie » e serie « comica » e che ha trovato critici tanto entusiasti (« A Hollywood — ha detto Godard — oggi Jerry Lewis è l'unico a fare film co-

raggiosi »; negli ambienti di *Filmcritica* e *Cinema e film* — sulle orme dei *Cahiers du cinéma* — si parla di lui come del maggior regista americano della giovane generazione; Adriano Aprà lo definisce « il punto d'incrocio più limpido e inquietante di un passato e di un futuro » del cinema americano), è doveroso accennare a un'analisi più accurata.

È noto che *Il ciarlatano* (del 1967) appartiene per così dire alla terza serie dei film di Lewis, a quella cioè in cui, oltre che attore principale unico (cioè non in coppia con Dean Martin come nei suoi primi 16 film), egli è anche autore e produttore.

Le basi della particolare comicità di Lewis — ma qui ci riferiamo ovviamente soprattutto a *Il ciarlatano* — si incontrano nella natura delle situazioni e in quelle del personaggio. Le situazioni sono ovviamente legate alla fisionomia del personaggio (tipo fra il patetico e l'ingenuo, quasi prossimo allo svampito), ma hanno una loro certa caratterizzazione: il paradossale o addirittura l'assurdo è posto come reale e, in esso, il personaggio si muove ad esplicitarne l'assurdità con un commento (per lo più di mimica) che pare invece affermare l'aderenza alla realtà. Può esserne tipico esempio la sequenza d'apertura o quella dei poliziotti. Nella prima, la lenza dell'impiegato in vacanza Gerald Clamson (Lewis) trae a riva il corpo inanimato di Valentin (pure Lewis) e Gerald se ne stupisce come se veramente egli l'avesse tratto con la lenza, mentre il racconto è strutturato in modo da far capire che — per quanto impigliato nella lenza — quel corpo poteva essere venuto a riva portato dalle onde. Nella seconda, i poliziotti, anziché ascoltare l'avventura che Gerald vuol loro denunciare, si perdono a discutere tra loro del numero di codice delle infrazioni al traf fico che egli avrebbe commesso e non s'accorgono che egli, stufo, se ne va. L'assurdità della situazione è data proprio dal fatto che sia posta come reale e che Gerald la prenda per reale e vi reagisca dichiarandone in certo modo l'assurdità. Che il gioco tra reale e assurdo sia inteso come base della comicità è ancor più evidenziato nel film dalla presenza di quel personaggio che fa da voce fuori campo visualizzata: personaggio assurdo (si trova in scena a commentare ciò che avviene) e reale insieme, perché spiega o commenta quanto si vede, che egli afferma chiaramente essere film (cioè praticamente « finzione ») e che insiste a valutare « incredibile » (quindi praticamente reale).

Il fatto di creare comicità coi paradossi o con l'assurdo in rapporto al comportamento dei personaggi non è cosa nuova; anzi costituisce, si può dire, il filone più comune e in certo senso più fortunato della cinematografia comica internazionale: da Chaplin o Keaton o Stanlio e Ollio fino allo stesso De Funès e Franchi e Ingrassia.

Ma la caratterizzazione lewisiana è data forse dal fatto seguente. Nel filone tradizionale, si rivela l'aspetto comico che ci può essere nel paradossale e nell'assurdo oppure si fa la comicità con le cose assurde, presentate *come assurde* nei confronti del reale (se Keaton o Chaplin sospesi a una grondaia fossero presentati come reali, la situazione sarebbe drammatica e non comica); in Lewis, invece, si fa la comicità con le cose assurde, presente *come reali* (perché fatte di elementi reali) e dichiarando che l'assurdo sta proprio nel fatto che esse siano reali. In altre parole, il gioco assurdo-reale diventa comico in una specie di seconda istanza o di secondo

livello, a differenza del filone classico che dà il comico col gioco in prima istanza o in primo livello. In altre parole ancora, la situazione assurda (p. e. la lenza che trae a riva Valentin) non è presentata come tale (potrebbe essere stato portato dalle onde) e non è quindi a questo primo livello che diventa comica; essa lo diventa quando Gerald prende per reale (egli crede d'aver tratto a riva Valentin con la lenza) quello che su un piano di realtà sarebbe assurdo. Di solito, invece, si sarebbe fatto (o voluto far) ridere dando per vero che la lenza di Gerald traesse a riva Valentin. Tuttavia questa — come si vede — non è una nuova forma di comicità, bensì una modalità diversa del filone comune che ripete e che rispecchia.

In questo senso, la comicità di Lewis è più vicina a quella di certi cartoni animati o di certi fumetti (p. e. il personaggio che con un manrovescio viene buttato a sfondare una parete, lasciandovi la sua precisa sagoma) che a quella del consueto film comico. Gli episodi relativi ai tre gorilla che in diverso modo restano colpiti dall'apparizione di quello che essi credono il fantasma di Valentin ne sono una prova. In questo senso, come nei cartoni animati, si crea l'assurdo quale azione visiva (e quindi in qualche modo ipoteticamente reale) ciò che di fatto è modo di dire o simili (p. e. « ti do un manrovescio che ti sbatto fuori da quella parete »; oppure, nel caso del gorilla, « Rimane di stucco... senza parola... ecc. »). Ma la vicinanza ai cartoni animati si verifica anche in casi meno diretti di quelli qui citati ad esempio. Se il cartone animato crea l'assurdo — quando lo crea, ovviamente — nel modo detto, Lewis tuttavia lo crea generalmente componendo in particolare azione o situazione fatti reali di fatto e non solo ipoteticamente. Ne può essere esempio la citata sequenza dei poliziotti: è reale che uno citi l'infrazione col numero di codice, è reale che uno sbagli il numero di codice di un'infrazione, è reale che un altro glielo faccia rilevare e ne discutano, è reale che una pattuglia d'ispezione si fermi a vedere quello che è successo a un'altra pattuglia alle prese con qualcuno, è reale che in una discussione ci si infervori, è reale che si possano moltiplicare o diffondere gli equivoci; ma è assurdo — per quanto basato sulla realtà e per quanto, assolutamente parlando, possibile — che una pattuglia di turno più due ispettori, ciascuno dei quali successivamente sopraggiunto, si perdano tanto nell'equivoco circa il numero di codice, da non accorgersi che il malcapitato ha qualcosa di grave da comunicare e finisce poi con l'andarsene senza nemmeno pagare la contravvenzione.

Tuttavia, anche in questa caratterizzazione, Lewis non è sempre coerente e costante. Spesso egli ripete esattamente i moduli comici tradizionali. P. e. nella sequenza di Gerald con i quattro banditi in camera sua all'annuncio dell'equivocato arrivo del FBI; nella fuga finale attraverso le aiuole del parco; nelle peste di lui che fugge sul cornicione ecc., la comicità nasce direttamente dalla paradossalità della situazione. Non c'è quindi novità di moduli comici, ma solo di concreta invenzione particolare.

Accanto a ciò, inoltre, si può notare una sfumatura di parodia nei confronti dei generi cinematografici che trattano di cose anologhe: il citato inseguimento nelle aiuole del parco è certamente parodistico di certe comiche; la fuga finale appeso all'elicottero con la muta degli inseguitori vi-

sti dall'alto (la lunga scala di pezza è un'invenzione di prima più che di seconda istanza) è certamente parodistico di certi film alla James Bond; tutta la vicenda delle due bande attorno al malloppo dei diamanti è certamente parodistico dei film d'avventura. Se il valore del film consistesse in tale aspetto parodistico si tratterebbe pur di un valore caratteristico e moderno per quanto originale (si va da *Casino Royal* ai film di Franchi e Ingrassia pur salve tutte le differenze). Ma non mi pare che il valore consista in ciò, sia perché non è da ciò che nasce la comicità o la tipicità del film, sia perché esso non serve nemmeno a salvaguardare quell'aspetto di « seconda istanza » di cui ho detto sopra e che, quando c'è è assai più autentico nella sua semplicità che non nella commistione con altre componenti.

Per quanto poi riguarda il personaggio, è chiaro si debba distinguere nettamente tra interprete e personaggio. Guardando all'interprete, è ben difficile negare la validità dell'attore. Tuttavia, se si pensa alla comicità classica delle maschere del cinema, da Ridolini o Keaton a Totò, da Chaplin a De Funes o anche Manfredi, si è tentati di notarne la differenza di tipo e forse di livello: qui, più che la maschera, è la smorfia — anche se talvolta felice — che crea o vuol creare comicità; ma allora — e con tutto il rispetto — il Ciccio nazionale viene alla mente con prepotenza. E ciò non ne sminuisce, per quanto ne dimensioni, il valore. Piuttosto è da dire che anche l'interprete deve considerarsi in funzione del personaggio e che l'uno e l'altro vanno considerati elemento integrante del film (che è il vero oggetto di studio e di valutazione) e non come capacità individuale dell'attore. Sotto questo profilo, l'abilità di Lewis di assumere ruoli diversi non può essere invocata a suo favore, almeno in questo film. Infatti qui è proprio questa sua abilità a contribuire a una rottura stilistica e strutturale del personaggio: quello di Gerald Clamson. Quando egli si fa passare per l'anziano milionario non è più Gerald che agisce: è l'altro. Bravissimo Lewis; ma assolutamente incoerente per il personaggio Gerald l'assumere una fisionomia così diversa. Chi ne risente è l'intera struttura del film. Si dirà che anche ciò fa parte dell'originalità della cinematografia lewisiana: il mettersi in un genere per distruggerlo dall'interno e dare un genere nuovo. Niente affatto: quel personaggio vuol costruire e non distruggere il film e di fatto — contro le intenzioni evidenti — ne disturba l'unità stilistica e strutturale: non si può fare e disfare allo stesso tempo la stessa cosa. Per quanto poi riguarda il personaggio vero e proprio, richiamo la considerazione che ho fatto all'inizio. Se in se stessa e in film precedenti la figura del personaggio semplice e buono, sempre pronto a sacrificarsi per gli altri, che contrasta con una società contorta e materialistica, può essere valido (e almeno in se stessa lo è certamente), in questo *Il ciarlatano* la sua validità è assai attenuata, per non dire sommersa, dalla pura preoccupazione spettacolare e non arriva ad essere «struttura ».

Un'ultima considerazione circa la qualità strettamente cinematografica. Pur non potendo parlare di livelli artistici in senso stretto (oltretutto, più d'una volta il ritmo si smaglia, l'invenzione non ha molto smalto), si deve dire che la vicenda è concepita con discreta aderenza in termini cinematografici e non — come avviene spesso in comici anche più sostanzio-

si — in termini letterari. È chiaro che il dialogo abbonda, che la figurazione è puramente descrittiva e non espressiva, che la fotografia ha aspirazioni autonome; ma è anche chiaro che il film è stato concepito come film e non come novella da illustrarsi con più o meno belle immagini.

In conclusione, un film dignitoso ma non eccelso. Ciò che di nuovo come genere o come fermento ci poteva essere, risulta fragile, insicuro, indistinto. Puntare su di ciò il proiettore del giudizio di qualità potrebbe significare rimpicciolire anziché esaltare: il film infatti è quello che è per la sua realtà strutturale, linguistica e contenutistica. Esso si muove in un ambito piuttosto delimitato; le sue aperture sembrano più macchie di luce riflessa che germi autogeni, proprio perché non riescono a consolidarsi in stile e in struttura.

Nazareno Taddei

Far from the Madding Crowd *(Via dalla pazza folla)*

R.: John Schlesinger - *s.*: dal romanzo di Thomas Hardy - *sc.*: Frederic Raphael - *f.* (Panavision 70mm., Technicolor): Nicolas Roeg - *m.*: Richard Rodney Bennett - *scg.*: Richard MacDonald e Roy Smith - *c.*: Alan Barrett - *mo.*: Malcolm Cooke - *int.*: Julie Christie (Bathsheba Everdene), Terence Stamp (Sergent Troy), Peter Finch (William Boldwood), Alan Bates (Gabriel Oak), Fiona Walker (Liddy), Prunella Ransome (Fanny Robin), Allison eggatt (signora Hurst), Paul Dawkins (Henry Fray), Julian Somers (Jan Coggan), John Barrett (Joseph Poorgrass), Freddie Jones (Cainy Ball), Andrew Robertson (Andrew Randle), Brian Rawlinson (Matthew Moon), Vincent Harding (Mark Clark), Victor Stone (Billy Smallbury), Owen Berry (il vecchio Smallbury), Lawrence Carter (Laban Tall), Pauline Melville (signora Tall), Harriet Harper (Temperance), Derek Ware (caporale), Denise Coffey (Sorbness), Margaret Lacey (Maryann Money), John Garrie (Pennyways), Marie Hopps (signora Coggan), Michael Beint (contadino), Alba Bryan Mosely, Walter Gale, Leslie Anderson, Keith Hooper, John Donegal, Frank Duncan, Hug Walker - *p.*: Joseph Janni e Edward Joseph per la Vic-Appia - *o.*: Gran Bretagna, 1967 - *d.*: M.G.M.

Dei quattordici romanzi di Thomas Hardy (1840-1928), narratore che in Italia ha sempre avuto pochi lettori, *Far from the Madding Crowd*, pubblicato nel 1874, non è considerato uno dei migliori frutti del bigoncio di questo scrittore vittoriano, cupo pessimista in biblico tra la narrativa moraleggiante di costume e quella naturalistica. Il meglio di Hardy, secondo la critica più attendibile, è da cercarsi in *Ritorno al paese nativo*, *Giuda l'oscuro* e *Tess dei D'Urbervilles* ridotto per lo schermo in un film americano del 1924 con Blanche Sweet e Conrad Nagel. Nel 1916 Larry Trimble girò una versione di *Far from the Wadding Crowd*, con Florence Turner e Herry Edwards.

Al centro di questa tragica vicenda a lieto fine c'è una tipica eroina hardyana, Betsabea, donna inquieta e indipendente, la cui vita è la lotta per l'amore e con l'amore. (Dice D. H. Lawrence in un suo ironico e appassionato saggio su Hardy: « Via media all'esistenza, sia per l'uomo sia per la donna, (nei personaggi di Hardy) è l'amore, solo l'amore. » E aggiunge: « Le stesse eroine dei primissimi libri, apparentemente così nobili, hanno uno potenzialità autentica, vitale, potenziale, che tutt'a un tratto spacca la buccia delle convenienze, delle convenzioni e delle opinioni consacrate, per agire indipendentemente e assurdamente, senza consapevolezza né consenso mentale »).

Diventata proprietaria di terre, ereditate dagli zii, Betsabea, pur quasi fidanzata con il ricco agricoltore Bondwood, un invasato di mezza età che insegue un assurdo ideale femminile, in lei personificato, sposa il sergente Troy, di aristocrazia bastarda, avventuriero di pochi scrupoli e gaudente. La donna l'ama, ma non ne è riamata. È adorata, invece, con l'adorazione del cane che attende pazientemente di addentare l'osso, dal buon Gabriel Oak che ha rifiutato perché, tra l'altro, è povero.

Il sergente maltratta Betsabea, e la tradisce, ma è l'unico dei tre uomini che la capisce. La vede com'è, senza idealizzarla. Riapparso come uno spettro dopo una morte apparente, Troy viene ucciso da Boldwood. Usciti di scena l'irrequieto soldato e il vecchio pazzo, vi entra il fedele Gabriel che sposa Betsabea. Sarà un matrimonio tranquillo, se non felice: in Betsabea il fiore del primo e grande amore è stata troncata dal disprezzo di Troy.

John Schlesinger e il suo sceneggiatore Frederick Raphael (*Darling, Due per la strada*) hanno affrontato l'ardua trasposizione con una puntigliosa fedeltà alla lettera e allo spirito del romanzo senza riuscire, però, a dar vita autonoma a personaggi che, « più grandi della vita » sulla pagina, appaiono sullo schermo impastati di improbabilità melodrammatica. È vero che anche in Hardy il loro comportamento è irragionevole, ma con una carica di vitalità che almeno in parte li riscatta: nel film, irrimediabilmente illustrativo, la vitalità è scomparsa. E impiegare più di due ore e mezzo per ripetere caparbiamente quel che è già stato detto, senza dire o approfondire quel che era necessario, rivela un'incapacità di sintesi e di reinvenzione di cui, d'altronde, anche *Darling* è una prova.

Chiusa l'effimera stagione « arrabbiata », anche Schlesinger, come gli altri esponenti dell'ultima generazione britannica (quelli che, più o meno abusivamente, si fanno partire dal movimento del Free Cinema), sembra avviato a un prezioso e stanco accademismo. Con *Via dalla pazza folla* ha fatto un film esornativo ed inerte anche se non privo di sequenze formalisticamente brillanti: quella del circo, per esempio.

All'origine dell'operazione produttiva c'è probabilmente Julie Christie che fu proprio Schlesinger a scoprire, ma anche sul piano spettacolare il calcolo s'è rivelato sbagliato: la Christie è una Betsabea piuttosto monocorde che rimane quasi costantemente fuori dalla parte. L'Ottocento non le si addice.

Grazie al sagace artigianato dell'operatore Nicholas Roeg e dello scenografo Richard MacDonald, la vera protagonista del film è la campagna del Dorset, cui Hardy aveva restituito l'antico nome di Sussex.

Morando Morandini

Luciano, una vita bruciata

R., *s.* e *sc.*: Gianvittorio Baldi - *f.*: Ennio Guarnieri - *m.*: Luciano Chailly - *scg.*: Lorenzo Vespignani - *mo.*: Domenico Gorgolini - *int.*: Luciano Morelli (Luciano), Anna Bragaglia (Anna), Paolo Carlini (Paolo), Ileana Ghione, Lina De Robilant, Valentina Piacente, Franco Giuffi - *p.*: Mario Lanfranchi per la Corona Cinematografica - *o.*: Italia, 1962, *d.*: regionale.

Un film bruciato, ma un caso esemplare per analizzare la vita di un'opera culturale in Italia, e questo film

ha una lunga storia dietro di sé. Nasce da un ampliamento e da un approfondimento di una esperienza documentaria originale: *Luciano, via dei Cappellari* del 1960, che nel '61 vince il gran Premio della Giuria a Tours; tra il '60 e il '62 l'episodio di vita reale viene ripreso, ampliato e portato a termine come lungometraggio; nasce così *Luciano*, già pronto nel '62. Le date sono importanti perché automaticamente chi non ne fosse a conoscenza farebbe un paragone di sudditanza, del tutto ingiusto, tra questo film di Baldi e il cinema di P. P. Pasolini. In questo modo *Luciano* verrebbe relegato ad un ruolo di secondo piano e al livello di molte altre opere parassitarie che germogliano nel cinema italiano, un film di maniera per intenderci. Erano quelli gli anni in cui c'è stato un ritorno di fiamma, tutto esteriore, ad alcuni temi del neorealismo, *Il generale della Rovere* primo fra tutti. Se *Luciano* fosse uscito in quei giorni avrebbe mostrato che era possibile rifarsi in maniera più vitale alla grande corrente del cinema italiano. Invece il film è rimasto sei anni nascosto, ignorato; non è riuscito a trovare la sua strada, e l'estate passata è uscito alla chetichella, passando, per lo più, ingiustamente inosservato.

Gian Vittorio Baldi è anche un ottimo documentarista e basterebbe qui ricordare *Il pianto delle zitelle* ('58) e *La casa delle vedove* ('60) e tutta la sua particolare attività di documentarista si riflette pienamente in questo primo film. Il film affonda le sue radici nelle esperienze naturalistiche e realistiche, ne è una prova, in un certo senso, la sua origine documentaria, non tanto, o almeno non solo, quella di essere figlio di un documentario cinematografico, ma quella di partire da un fatto reale ben concreto: Luciano Morelli con la sua scheda segnaletica e il suo ambiente. Ma Baldi ha saputo evitare questa direzione, questo atteggiamento da positivista, dando più importanza agli uomini che alle cose, evitando così il modello culturale o i clichés culturali di certo nostro cinema impegnato, che ha dato, e continua a dare, più importaza ai documenti, ai fatti, piuttosto che all'uomo, alla finzione, all'immaginazione. Luciano Morelli è proprio l'elemento attorno a cui si costruisce questa inchiesta sociologica.

Luciano esce dal riformatorio di Porta Portese la sera di San Silvestro e si avvia verso la sua casa dove dovrebbero aspettarlo la donna che convive con lui e il figlio che è nato da questa relazione. A casa però trova solo la moglie: il figlio è stato portato via della madre di Luciano che, dopo aver lasciato il legittimo marito, alcoolizzato, è andata a vivere di sua spontanea volontà con un altro uomo che le fa esercitare la professione di prostituta. Luciano la mattina dell'1 si alza di buon'ora, traversa tutta la città — e in questa traversata di Roma diventa un elemento essenziale della città — raggiunge la madre, e dopo una lotta furibonda con l'amante, la riprende con sé. Ma mentre stanno tornando insieme a casa una retata della Buon Cstume li ridivide. La madre viene portata via e Luciano resta di nuovo solo.

Quindi, come si vede dalla storia del film, non c'è affatto, come ci si potrebbe aspettare dall'ultimo titolo, una traduzione veristica e completa di tutta la vita di Luciano, ma un solo momento della sua esistenza. Tra l'altro Luciano subito dopo aver partecipato alle riprese del film era stato

rimesso di nuovo in carcere; la sua condizione esistenziale era stata ben rappresentata. È un film di *accumulazione*, che ha condensato tutta la esperienza di una vita in due soli giorni, e qualche flash-back, inventando e dando un esempio per una indagine sociologica che parte da elementi reali e si svolge e si articola secondo le precise leggi di una inchiesta visiva in cui è fatto posto anche e soprattutto all'elemento finzione. L'esperienza è quella cruda del mondo sottoproletario dei primi film di Pasolini, senza il compiacimento della rappresentazione, ma in una successione continua di dati che impediscono, nella loro concatenazione, ad ogni sentimento di filtrare. Gli istinti irrazionali inconsci di cui è preda Luciano sono oggetto del film, la molla di ogni sua azione. Degli istinti di base a tutta la storia, che fanno di Luciano un « camminatore » della città senza mai poterla penetrare, un esploratore-visitatore alla stregue dei *Ragazzi di vita* ('55) pasoliniani. Riprende il figlio, recupera la madre, cammina a lungo per la città: una serie continua di gesti e di pause che ritmano la sua esistenza. Luciano è proiettato tutto fuori di sé, verso il mondo, alienato, preda dei suoi istinti atavici e primordiali, diviso fra il passato e il futuro, fra la madre e il figlio. Luciano è tutto intento a riempire la sua vita di oggi, a viverla oggi che è fuori, senza radici riconoscibili, svuotata di ogni forza e di ogni finalità. *Luciano* è un film sul tema che si svolge nello spazio. Al cinema tempo e spazio sembrano essere due strutture intercambiabili, presiedono ambedue alla comprensione logica delle sue strutture narrative.

Stefano Roncoroni

Planet of the Apes
(Il pianeta delle scimmie)

R.: Franklin J. Schaffner - *s.*: dal romanzo *Monkey Planet* di Pierre Boulle - *sc.*: Michael Wilson, Rod Serling - *f.* (Panavision, De Luxe Color): Leon Shamroy - *m.*: Jerry Goldsmith - *scg.*: Jack Martin Smith, William Creber - *e.s.f.*: L.B. Abbott, Art Cruickshank, Emil Kosa jr., - *mo.*: Hugh S. Fowler - *int.*: Charlton Heston (George Taylor), Roddy McDowall (Cornelius), Kim Hunter (Zaira), Maurice Evans (dott. Zaius), James Whitmore (presidente dell'assemblea), James Daly (Honorious), Linda Harrison (Nova), Robert Gunner (Landon), Lou Wagner (Lucius), Woodrow Parfrey (Maximus), Jeff Burton (Dodge), Buck Kartalian (Julius), Norman Burton (capo dei cacciatori), Wright King (dr. Galen), Paul Lambert (ministro) - *p.*: Arthur P. Jacobs e Mort Abrahams per la APJAC - *o.*: U.S.A., 1967 - *d.*: Dear-Fox.

Corre l'anno 3792 (se non ho capito male) e un'astronave, dopo aver percorso trecento anni luce da quando partì dalla Terra nel lontano 1972, precipita su un pianeta sconosciuto. L'equipaggio si sveglia dal sonno paralizzante e unico segno della « vecchiaia », qualcosa come circa duemila anni, è solo un po' di barba lunga. Tutto scientificamente possibile, così com'è vero che sono partiti da Cape Kennedy e che la loro compagna, che si erano portato dietro per perpetuare la specie, è morta vecchia per una fuga d'aria. L'ambiente attorno non è uno dei più confortevoli, ma cammina e cammina ecco che i tre superstiti arrivano in una specie di paradiso terrestre. Acque, alberi, frutti e uomini e donne, muti però e un poco selvatici. Stanno per iniziare gli approcci, quando ecco scagliarsi su di loro a piedi e a cavallo, vestiti di tutto punto e armati, degli scimmioni che parlano correntemente inglese

(pardon, italiano, grazie al nostro onnipotente doppiaggio) e che uccidono o catturano un gran numero di quegli « uomini ». Tempi duri per gli uomini su quel pianeta: dopo aver conosciuto una civiltà come la nostra — verremo poi a sapere dallo scimmione « difensore della fede » — gli uomini si sono in gran parte autodistrutti, e si è quindi sviluppata una civiltà « scimmiesca » che si è però arrestata, volutamente, ad un certo stadio.

La metafora è chiara: l'uomo non ha saputo controllare le forze di cui ha penetrato i segreti, e di questo è perito. Quegli onesti e saggi scimmioni testimoni di tutto ciò e desiderosi di non fare la stessa fine, ecco che si organizzano in una rigida società dai costumi patriarcali, si danno delle « sacre pergamente » a cui non si deve contravvenire per alcuna ragione. Ma la sete del sapere è insaziabile soprattutto per due giovani scimioni, Zira e il suo fidanzato Cornelius, che pure hanno già scoperto dei fossili umani che testimoniano di una civiltà evoluta anteriore alla loro. Sono cose che gli anziani della comunità ben sanno, ma intendono non divulgarle per mantenere il loro popolo nella pace e non fargli correre i rischi dell'uomo.

Il film è rozzo e ingenioso ad un tempo, imbevuto di quel moralismo pessimistico che vorrebbe essere l'alibi di certa produzione media hollywoodiana, impegnata ad affrontare argomenti che farebbero tremare le vene e i polsi di ben altri ingegni che non le menti vulcaniche cha affollano gli uffici soggetti delle *major companies*.

Basandosi sul romanzo di Pierre Boulle, gli sceneggiatori Wilson e Serling hanno messo insieme una storia che interessa e avvince anche, in alcuni punti, ma avrebbe richiesto una mano più leggera e sciolta nel raccontrarla. Il regista Schaffner ha invece calcato la mano sugli aspetti « animaleschi » della vicenda, rivelandosi ottimo realizzatore per gli esterni (un riconoscimento particolare all'abilità dell'operatore) mentre per le altre scene giocate sul dialogo, non fa nulla per riscattare la storia rivelandone invece la grana grossa, soprattutto quando fa ricorso a logori moduli narrativi proprii dei film anticomunisti degli anni cinquanta. La mancanza di ironia e *humour* è letale in queste occasioni, ma che i realizzatori non volevano proprio scherzare ne è una prova il finale apocalittico, quando il comandante Taylor (Charton Heston) si inoltra nella zona proibita e vi scopre il busto della Statua della Libertà, con la sua brava fiaccola alta levata, precipitato su quella spiaggia dopo la distruzione atomica della Terra. La cosa fa un certo effetto, ma quando penso a quella macabra caricatura che rappresenta quella statuta con in mano una pistola, anziché la fiaccola della libertà, che venga distrutta non mi dispiace. Di false libertà non ne abbiamo più bisogno, e la disperazione di Taylor mi lascia indifferente.

Nedo Ivaldi

Le vieil homme et l'enfant *(Il vecchio e il bambino)*

R.: Claude Berri - *s.*: C. Berri - *sc.*: C. Berri e Gérard Brach - *f.*: Jean Penzer - *m.*: Georges Delerue - *scg.*: Maurice Petri, Georges Levy - *mo.*: Sophie Coussein, Denise Charvein - *int.*: Michel Simon (il vecchio), Alain Cohen (Claude il bambino), Luce Fabiole (la vecchia), Roger Carel (Victor), Paul Preboist (Ma-

xime), Charles Denner (il padre di Claude), Aline Bertrand (Raymonde), Sylvine Delannoy (Suzanne), Zorica Lozic (la madre di Claude), Jacqueline Rouillard, Marco Perrin, Denise Peron, Elisabeth Rey, Didier Perret - *p.*: Valoria Films-Renn Productions-P.A.C. - *o.*: Francia-Italia, 1967 - *d.*: Euro.

Come Truffaut nel 1959, Claude Berri (Langmann) classe 1934 ha fatto il suo esordio nel lungometraggio con un film autobiografico sull'infanzia.

Se per Truffaut il riferimento d'obbligo fu Vigo, per Berri si può fare il nome di Jean Renoir. E' una questione di tono, di atmosfera, direi quasi di odori. A memoria mia, soltanto un altro regista del giovane cinema francese c'era riuscito: Jean Dewewer con *Les honneurs de la guerre* (1961).

L'idea di partenza era bellissima: la storia di un bambino ebreo che vive, ignaro se non felice, una lunga vacanza nella campagna francese intorno al 1943. (Radiguet: « Coloro che mi guardano in cagnesco ricordino quello che fu la guerra per tanti giovanissimi: quattro anni di continue vacanze »). Ma *Il vecchio e il bambino* è, come il titolo suggerisce, un film a due personaggi. Per avere una certa dinamica drammatica, Berri ha sentito il bisogno di un antagonista; ed ecco il personaggio del vecchio Pépé, patriota e antisemita arrabbiato che passa il tempo a insultare ebrei e bolscevichi, inglesi e massoni, Léon Blum e il Fronte Popolare, tutti nemici della Francia eterna, quella di Napoleone e di Pétain, di Austerlitz e della Marna.

Da un certo punto di vista, questo antagonista è già una concessione alle regole di un cinema tradizionale (e ai gusti del pubblico, agli incassi). E' indubbiamente l'aspetto più facile del film, dunque il più accattivante e demagogico: inutile enumerare gli effetti comici, i contrasti sapientemente calcolati, le esibizioni di bravura. Insomma: Michel Simon. Fortunatamente Berri l'ha tenuto a briglia corta, e ne ha tratto tutto il meglio, impedendogli di tirarsi tutta la coperta dalla sua parte. Inoltre, in sede di sceneggiatura, ha preso le giuste distanze dal personaggio. C'era il rischio, infatti, di cadere nella trappola del razzista, del fanatico ma brav'uomo. Berri l'ha evitato. E' giusto che nel film così appaia agli occhi del piccolo Claude: un vecchio un po' tocco, ma buono. Attraverso piccoli particolari, però, Berri ci offre altri elementi di giudizio e di riflessione; basti pensare al modo com'è descritta la sua mania vegetariana (anche i nazisti amavano gli animali), ai discorsi di propaganda forsennata che ascolta compiaciuto alla radio, al modo indiretto ma efficacissmo con cui suggerisce l'immagine dell'universo concentrazionario: il bambino, rapato per punizione a scuola, che corre in lacrime in braccio al vecchio.

Questa capacità di suggerire l'aria e il colore di un tempo con un'efficacia raggiunta attraverso la discrezione e l'economia mi sembra una delle qualità più autentiche del film e di Claude Berri. Sotto quest'aspetto tutta la parte iniziale è di una stringatezza esemplare, a cominciare dal furtarello del carro amato nel negozio di giocattoli. Ecco un'immagine che dà la chiave dell'intero film. E le brevi sequenze familiari che seguono (con quell'ammirevole attore che è Charles Denner) sono, nella loro asciuttezza scabra, eloquentissime.

Con la stessa discrezione l'autore introduce nel racconto, a piccoli tratti (le battute di Simon sui negri e i gialli che invadono la Francia, l'inquadratura fulminea della collaborazionista rapata con un bambino in braccio: un ricordo di *Hiroshima mon*

amour?), gli elementi per allargare il quadro e il suo significato di denuncia dell'intolleranza.

Morando Morandini

Le samourai *(Frank Costello, faccia d'angelo)*

R.: Jean Pierre Melville - *s.* e *sc.*: J. P. Melville - *f.* (Technicolor): Henri Decae - *m.* François de Roubaix - *scg.*: François De Lamothe - *mo.*: Monique Bonnot, Vincenzo Tomassi - *int.*: Alain Delon (Frank Costello), Françis Perier (il commissario), Nathalie Delon (Jane Lagrange), Kathy Rosier (Valérie), Jacques Leroy, Michel Boisrond — *p.*: Filmel-C.I.C.- Fida Cinematografica - *o.*: Francia-Italia, 1967 - *d.*: Fida (regionale).

Sarebbe stato meglio lasciare anche nell'edizione italiana il titolo originale *Le samourai* perché l'idea del samurai e il mondo morale che esso rappresenta sono *necessari* a farci comprendere la struttura di questo film, e in un certo senso ne sono la chiave. E questa volta non mi sembra di fare la solita polemica intorno ad un titolo originale cambiato senza scrupoli ed originalità. Certamente *Frank Costello, faccia d'angelo* non ha « forza bastante a organare e strutturare un intero mondo espressivo » direbbe il Della Volpe, essendo « la faccia d'angelo », senza espressione terrena, più l'effetto espressivo che la causa di uno *straniamento* che possiamo determinare nella stessa posizione esistenziale di Frank Costello. Alterando il titolo originale qui si è perso il valore originale del rapporto che legava ad un complesso messaggio visivo tutte le azioni di Alain Delon, un elemento verbale che funzionava da catalizzatore di significato. Anche in *Le doulos - Lo spione* in italiano, pur se in maniera minore, questa associazione veniva spezzata. Inoltre ogni film di Melville ha come personaggio centrale un samurai: J.P. Belmondo-Silien in *Lo spione* (Le doulos) e ancora Michel in *Lo sciacallo* (L'ainé *des Ferchaux*), Lino Ventura-Gu in *Tutte le ore feriscono l'ultima uccide* (anche per questo film era molto meglio una traduzione letterale del titolo originale *Le deuxième souffle*) e, per finire, Delon in questo film. E dato che *Frank Costello, faccia d'angelo* è un distillato fortissimo del mondo di Melville, le sfumature di significati e di sensi cui rimanda la parola samurai sarebbero ritornati per illuminare anche gli altri suoi film. Silien è o non è uno spione? Il suo gesto finale che gli costerà la vita non è forse il gesto importante che determina e chiarifica il senso ambiguo e oscuro della sua vicenda e della sua figura? Michel, con il suo ritorno al capezzale di Dieudonné Ferchaux morente, non mostra una volontà di agire solo apparentemente lontana dal suo dire? E Gu, infine, non chiude la sua vita con l'onore dei samurai? Sono tutti dei guerrieri, degli uomini di azione, personaggi che formano una casta e una razza a parte di uomini. Tutti quanti vogliono chiudere i conti, si sentono costretti continuamente a prendere partito, a rispettare gli impegni assunti e la parola data. Sono in una posizione che è paragonabile alla terra di nessuno, vivono nel mezzo della società senza toccarla né da una parte, né dall'altra. I personaggi dei film di Melville sono dunque personaggi d'azione e che si esplicano nell'azione: parlano poco, non hanno contatti con nessuno, si spiegano poco con le parole, ma sono eloquentissimi

nei gesti. Sono curati e si curano in ogni particolare, nel mettere a posto la falda del cappello o in un paio di guanti bianchi infilati sempre come per un cerimoniale, anche e soprattutto nell'azione del suicidio. Non sono attaccati alla vita, non posseggono nulla, neanche la spada; ossia, per intenderci, non hanno pistola, non hanno automobile, non possiedono una casa, vengono idolatrati dalla loro donna, ma non amano nessuno oltre se stessi e il proprio impegno. Per questo le immagini sono belle, bellissime; ma la fotografia è la prima dimensione critica del film; film notturno, nebbioso, poco chiaro, crepuscolare se vogliamo, che compiange e ovatta nello stesso tempo criticamente il gesto, l'azione del samurai. È la prima negazione critica, la prima distanza che Melville mette tra sé e il suo personaggio, e tra il personaggio e lo spettatore. La prima perché è la più visibile; le altre sono tutte possibili combinazioni e gli aspetti cinematografici più tradizionali come la recitazione, la credibilità, il clima, il realismo della storia ignorato e vilipeso del tutto, la verosimiglianza, la struttura del mondo che risulta, analizzando statisticamente la società in cui ambienta i suoi film. Allora scopriamo che è una società bifronte, duplice, profondamente divisa in due società che però sono indistinguibili, ambedue inaccettabili e da rifiutare perché organizzate nella stessa maniera. Questo lo si può controllare sin da *Léon Morin prete*, nel mondo dei credenti e in quello dei non credenti, fino alle due società di *Lo spione*, alle due stagioni di vita di *Lo sciacallo*, ai due mondi, della giustizia e della malavita, di *Tutte le ore feriscono l'ultima uccide*. Alla fine è proprio la ricerca di questi nuovi rapporti, lo studio di una situazione esistenziale tragicamente calata all'interno della nostra società e senza via di scampo, e condotta al di fuori di ogni binario battuto o battibile, che situano il suo cinema tra i più attuali e originali, anche se Melville è ignorato dalla critica.

Melville non difende un ritorno al classicismo, al cinema narrativo, ma prosegue invece lo sviluppo del cinema classico e del cinema narrativo in una direzione di ricerca altrettanto valida di quella di Godard o di Pasolini. Del cinema classico usa il genere e sfrutta i simboli, ma riesce a ribaltarli: l'uccellino in gabbia, simbolo ben preciso e tradizionale nella prima parte del film, diventa oggetto, soggetto e musica nella seconda. Melville diminuisce ancora di più la tipica caratterizzazione cinematografica del personaggio, facendo dipendere strettamente dallo spessore morale di questo perfino il modo di vestire e di muoversi. Egli si rifà al cinema narrativo, ma ne ignora i consueti rapporti tra spazio ambiente e personaggi, le tradizionali psicologie e il taglio della storia. Melville filma solo i tempi morti. E in questo è vicino alla sperimentazione più moderna di distruzione della « *partecipazione* » al cinema, del processo di identificazione tra spettatore e personaggio; questo costituisce, oltre il tono « viscoso » della fotografia, cui abbiamo già accennato, la seconda dimensione critica di Melville, perché è, infatti, psicologicamente provato che i tempi morti deboli sono meno favorevoli dei tempi forti allo svilupparsi della « *partecipazione* ». I suoi personaggi si autodefiniscono, si completano e si autodistruggono senza dare allo spettatore tradizionale tutti gli elementi cui era abituato per comprendere la vicenda. I film di Melville sono i film del tormento: il tormento

di un uomo che non riesce a integrarsi, a decidere da quale parte andare; anzi, i binari sono già fissati ed egli vi corre in mezzo. Melville, dal canto suo, non spiega le leggi dei due mondi, li ricostruisce quel tanto che è necessario e va avanti così. I suoi rimangono quegli « esseri inspiegabili votati a cause impossibili ». È questo il caso di Frank Costello che si rivela a noi « più incomprensibile che misterioso » (1) come la vita.

Stefano Roncoroni

Doctor Dolittle
(Il favoloso Dottor Dolittle)

R.: Richard Fleischer - *s.*: dai racconti di Hugh Lofting - *sc.*: Leslie Bricusse - *f.* (Todd AO, De Luxe Color): Robert Surtees - *m.*: Leslie Bricusse - *e.f.s.*: L.B. Abbott, Art Cruickshank, Emil Kosa jr. e Howard Lydecker - *scg.*: Mario Chiari, Jack Martin Smith, Ed Graves - *c.*: Ray Aghayan - *mo.*: Samuel E. Beettley, Marjorie Fowler - *int.*: Rex Harrison (dottor John Dolittle), Samantha Eggar (Emma Fairfax), Anthony Newley (Matthew Hugg), Richard Attenborough (Albert Blossom), Peter Bull (gen. Bellowes), Mauriel Landers (signora Blossom), William Dix (Tommy Stubbins), Geoffrey Holder (Willy Shakespeare), Portia Nelson (Sarah Dolittle), Norma Varden (Lady Petherington) - *p.*: Arthur P. Jacobs e Mort Abrahams per l'APJAC Prod. - *o.*: U.S.A., 1967 - *d.*: Dear-Fox.

Quello dell'inglese Leslie Bricusse è un nome nuovo nel campo dei « musicals ». *Il favoloso dottor Dolittle* è suo, anche se diretto da Richard Fleischer: sua è l'idea, sua la sceneggiatura, sua la musica e i versi delle canzoni. Bricusse aveva cominciato a comporre canzoni mentre prestava servizio nell'esercito e, al suo ultimo anno di frequenza a Cambridge, aveva messo in scena una rivista che gli aveva aperto le porte dell'ambiente teatrale londinese. Attore per qualche tempo, Bricusse si era poi dedicato esclusivamente a scrivere copioni e a comporre canzoni, iniziando dal 1961 una collaborazione con Anthony Newley (presente anche nel *Dolitte* nel ruolo di Matteo, il giovinottone che aiuta il medico nella sua spedizione) che fruttò tutta una serie di commedie musicali e di « shows » diversi, sembra di un certo successo.

Bricusse si è imbattuto dunque nei singolari libri scritti durante la prima guerra mondiale da Hugh J. Lofting, uno scrittore inglese nato nel 1886 e morto in California nel 1947, il quale dalla trincea era uso scrivere a casa, ai suoi figli, non delle vicende della guerra ma racconsolanti fantastici racconti basati sugli animali. Da buon inglese, e da umanista amareggiato e deluso della ferocia degli uomini, aveva trovato nel mondo delle bestie quei sentimenti di innocenza e di bontà che sembravano essere stati messi fuori corso fra il genere umano, creando appunto un personaggio che alla compagnia dei suoi simili preferisce quella degli animali. Da medico di campagna, il dottor Dolittle diventa così medico delle bestie, e per meglio curarle riesce, con l'aiuto di un fido pappagallo poliglotta, ad imparare ben 498 diversi linguaggi animaleschi, compreso quello dei pesci.

Nutrendo le sue avventure epistolari (che più tardi, seguendo i consigli della moglie, furono sviluppati in ben dodici libri) di schizzi e di disegni, in una specie di elaborato « fumetto » ante-litteram, Lofting ebbe

(1) A. Ayfre, *Contributi a una teologia della immagine; Léon Morin, prete*, cfr. pag. 164.

modo di sfruttare la trovata iniziale rinverdendola continuamente con sviluppi avventurosi dove il triplice rapporto Dolittle-animali-uomini (intendiamo gli « altri » uomini, quelli che non sanno parlare con gli animali) dava luogo a situazioni deliziose, come nei diversi complotti che legano il bizzarro medico a bestie amiche a fini personali (la liberazione dal carcere in cui è rinchiuso per la meschinità e la miopia della gente) o altruistici (la sistemazione dell'isola vagante abitata da negri sapienti).

L'occasione poteva dar luogo ad un film brillante ed intelligente, se fosse stato pervaso di quel candore che ha fatto dei racconti originali di Lofting dei classici per l'infanzia, specialmente per quanto riguarda il sogno, vagheggiato dagli spiriti semplici di tutti i tempi (dai più disposti alla poesia: Hemingway asseriva di poter parlare con gli orsi) di comunicare con le bestie, di intendere il loro linguaggio e i loro segreti. Ma ci sarebbe voluto, pensiamo, la leggerezza di un Disney in stato di grazia, o più ancora il gusto ricostruttivo di un Karel Zeman, capace di restituire il profumo di un'epoca e il senso del meraviglioso.

Bricusse non ha il talento necessario per questa operazione, e d'altronde il produttore Arthur P. Jacobs — un ex-agente pubblicitario — ha affidato l'impresa ad una « équipe » hollywoodiana, capitanata da Richard Feischer, che ha fatto scempio della proposta. Là dove si richieva leggerezza di tocco, senso del fantastico, sorriso in punta di piedi, Fleischer e soci hanno fatto ricorso a tutto il circo Barnum dell'attrezzeria hollywoodiana. Hanno impostato un « kolossal » da dieci miliardi di lire (quattro anni di preparativi, sette mesi di riprese, spostamenti in venticinque zone diverse del globo terracqueo...) ed hanno gonfiato ogni cosa, nelle dimensioni, nella durata, nei personaggi, ottenendo un risultato spurio e noioso, non rivolto decisamente né ai ragazzi (lo spunto apparteneva tutto a loro) né ai « grandi » (il trattamento del tema è decisamente adulto).

È vero che Fleischer aveva dimestichezza con l'avventura fantastica (*Ventimila leghe sotto i mari, Viaggio allucinante*) ma è la chiave « kolossal » che non appare la più adatta per un film del genere, che doveva risultare un pizzo di Fiandra, non un Himalaya di princisbecco. Da salvare la scelta di Rex Harrison nel ruolo del protagonista, piuttosto fine ed ironico anche se vicino al professor Higgins di *My Fair Lady*; quella di Richard Attenborough, scatenato nel ruolo di Blossom, il proprietario del circo; e di Peter Bull, perfetta raffigurazione dell'« esquire » campagnolo (più che *Peter* si dovrebbe chiamare *John* Bull...); e la fatica dell'ammaestratore degli animali. Poco, troppo poco (la presenza del nostro Mario Chiari come responsabile della scenografia passa in seconda linea), se tutto l'impianto del film, soprattutto la sua mancanza di leggiadria, mette piombo nelle immagini.

Né l'intrinseca qualità della musica riesce a lievitare la materia: canzoncine e numeri musicali sono stantie come un « soufflé » residuato ai fasti della Belle Otéro. Grigiore e noia invece di frizzi e guizzi, anche se una di tali canzoni (*Talk To The Animals*, cioè *Parlare con gli animali*) ha avuto l'Oscar 1968 per la miglior canzone dell'annata cinematografica. Senza dire poi della traduzione italiana dei versi originali, che

giunge a risultati penosi più che grotteschi (grotteschi sarebbe ancora qualcosa: ci si divertirebbe).

Ermanno Comuzio

Camelot
(Camelot)

R.: Joshua Logan - *s.*: basato sulla commedia musicale *Camelot* testo e parole di Alan Jay Lerner, musica di Frederick Loewe - diretta da Moss Hart - tratta da *The Once and Future King* di T.H. White - *sc.*: Alan Jay Lerner - *f.* (Technicolor, Panavision): Richard H. Kline - *m.*: Frederick Loewe - *scg.* e *c.*: John Truscott - *esecuz. scg.*: Edward Carrere - *mo.*: Folmar Blangsted - *superv. music.*: Alfred Newman - *int.*: Richard Harris (Re Arthur), Vanessa Redgrave (Ginevra), Franco Nero (Lancelot du Lac), David Hemmings (Mordred), Lionel Jeffries (Re Pellinore), Pierre Olaf (Dap), Estelle Winwood (Lady Clarinda), Gary Marshall (Sir Lionel), Anthony Rogers (Sir Dinadan), Peter Bromilow (Sir Sagramore), Gary Marsh (Tom di Warwick), Laurence Naismith (Mago Merlino) - *p.*: Jack L. Warner per la « Warner Bros.-Seven Arts » - *d.*: Warner Bros-Seven Arts - *o.*: USA 1967.

Da noi, in Italia, il « musical » hollywoodiano non ha mai attecchito, tanto meno quello che, rifiutando le ragazze del balletto e i « numeri » di stampa rivistaiolo, cerca nuovi sbocchi ad uno dei « generi » più sfruttati del cinema d'oltreoceano.

Camelot è uno di questi ultimi « musicals ». Il suo regista, Joshua Logan, l'ha dichiarato esplicitamente: « Chi si aspetta di vedere una fila di "chorus girls" piene di lustrini e di colori si sbaglia ». Dunque si è voluto fare qualcosa di diverso, nell'ambito di quell'impostazione dello spettacolo americano che da un pezzo ha rifiutato gli schemi del palcoscenico e dei motivi « classici » della commedia musicale. Qui si è voltato in « musical » nientemeno che Re Artù e la Tavola Rotonda, ma soprattutto si sono rifiutate le occasioni coreografiche e spettacolari (nel significato più facile dei termini) a favore di una proposta di meditazione sui temi non proprio leggeri come, ad esempio, lo scontro fra la mentalità « civile » del leggendario monarca (la cui ideazione della Tavola Rotonda prelude addirittura all'istituto dell'ONU) e una realtà « passionale », basata sulla fragilità degli istinti e degli impulsi irrazionali dell'uomo, scontro che si traduce, infine, in un preciso fallimento degli ideali, sia pur mitigato da un vago accenno ad un « domani che cammina ».

Un « musical » amaro ed adulto, dove anche il fatto sentimentale (lo amore di Lancelot e di Ginevra) si inscrive nel discorso centrale, quello legato alle delusioni degli spiriti illuminati al contatto con una realtà che non li sa comprendere. I risultati avrebbero potuto essere stimolanti, ma l'impresa non offre in definitiva motivi di particolare validità. All'origine — come per *Brigadoon* e per *My Fair Lady* — c'è una commedia musicale della coppia Alan J. Lerner (testo) e Frederick Loewe (musica) rappresentata a Broadway da Moss Hart, basata a sua volta, se trascuriamo i testi antichi sul ciclo cavalleresco di Re Artù, digeriti dal pubblico americano anche in forma di « comics », e il romanzo storico di sir Thomas Mallow, sul libro *The Once and Future King* di T. H. White, la cui prima parte ha ispirato il lungometraggio animato *La spada nella roccia* di Walt Disney.

Un'edizione, quella di Broadway, che ha fatto testo sia per il modo abbastanza inconsueto di trattare l'ar-

gomento della leggendaria Tavola Rotonda — sottratta alla leggenda per diventare un simbolo moderno — sia per la brillante messinscena, cui hanno dato lustro l'apporto di attori come Richard Burton e Julie Andrews e quello di collaboratori-creatori come lo scenorafo e costumista John Truscott, un australiano trentenne che in chiave con l'impostazione del lavoro ha rinnegato bandiere, trombe, orifiammi e leoni rampanti per un Medio Evo asciutto ed oscuro, senza concessioni all'oleografico e all'obbligatoriamente evasivo.

Le caratteristiche sono più o meno conservate anche nella versione filmica curata da Logan, un regista uso al « gran spettacolo » ma un po' troppo disponibile a tutti gli argomenti per sposarli veramente, uno dopo l'altro. Così, le virtù e i difetti del film non sono tanto suoi quanto quelli dell'origine, o meglio ancora quelli del travaso dal mezzo teatrale a quello cinematografico. Qui, proprio qui, cominciano i guai. A parte il fatto che noi abbiamo di fronte la edizione italiana, barbaramente trattata sotto due aspetti fondamentali: i grossi tagli subiti rispetto all'originale e la grottesca, fastidiosisima traduzione in italiano delle « lyrics » (vecchia questione: le persone di gusto vanno in bestia, e nelle altre è più forte l'insofferenza del divertimento, ma la distribuzione disdegna la sovrimpressione, a pié dell'immagine, di una traduzione sommaria) a parte ciò, si diceva, il « musical » moderno nato per il palcoscenico e portato poi sullo schermo mostra sempre di più l'ambiguità dell'operazione. Proprio perché è « moderno », proprio perché — sembra un paradosso, ma non è — supera i vecchi schemi del « musical » teatrale alla Busby Berkeley con le « chorus girls » e i numeri chiusi di canto e danza, naturalmente ambientati sul palcoscenico, e vuol fare della vita — dello sciopero delle camiciaie, delle lotte fra bande di minorenni, dell'Anschluss austriaco — materia di commedia musicale.

Ora succede che il dispregio della convenzione sia, a teatro, ben regolato da un'altra e necessaria convenzione, quella del palcoscenico appunto, mentre nello spazio indefinito « off-stage » esplorato dalla macchina da presa c'è sempre meno posto per la azione che si interrompe e per il protagonista che, irrealisticamente, si mette a gorgheggiare la sua romanza. A meno che — come in *My Fair Lady* — il mezzo cinematografico rifiuti il realismo per una ricostruzione schematica ed allusiva, dichiaratamente artificiale. In *Camelot* la storia è raccontata, quanto alla chiave espositiva e salva la « nobiltà » delle intenzioni, con il muso duro di un *Prince Valiant* qualsiasi: un realismo equivoco nel quale la parte musicale stride come un fiammifero acceso caduto nella zuppa. Certo, i valori della scenografia (un *Oscar*) e dei costumi (un altro *Oscar*) sono stati preservati e si staccano, in effetti, dallo « standard » hollywoodiano; ma tutto è ancora troppo greve, troppo serio, troppo piatto.

L'elemento che poteva dare ali alla materia era la musica, ma sono mancati all'appuntamento sia il compositore che coloro che dovevano sfruttarne cinematograficamente l'apporto. Timorosi di spingere troppo nella direzione « spettacolo musicale », gli autori e più ancora i distributori (con l'aiuto delle forbici) hanno mortificato la musica più che hanno potuto, lasciando pochi interventi specifici (ci riferiamo alle canzoni e ai cori, cioè a ciò che costituisce il nerbo degli spettacoli di questo tipo) in modo

che i numeri musicali cadono svogliatamente frammezzo lunghi brani di cinema « in prosa » e al loro raro apparire sembrano indubbiamente fuori posto, scontentando così sia i pochi cultori del genere che coloro i quali avrebbero accettato il film come avventura in costume. La qualità dei brani rimasti è, infatti, stranamente mediocre, poiché invece di segnare un progresso rispetto ai deliziosi numeri di *My Fair Lady*, la musica si ricollega alle origini operettistiche di Loewe (la sua prima fatica americana, dopo l'attività concertistica svolta in Germania, sua patria d'origine, fu l'operetta di stile viennese *Great Lady*).

Tutta la musica di *Camelot* sente infatti la « recita », il teatro, l'operetta (alla Lombardo e Ranzato, per intenderci, non alla Suppé) specie nel trattamento dei cori che riprendono le strofe della solista (arrivo a Camelot; la festa di maggio; Ginevra al rogo), ma anche nella natura delle musiche, di stampo piuttosto vecchiotto (come nel motivo principale, legato al castello di Camelot come ideale e faro per il futuro, o come nel duetto d'amore prima del distacco di Lancelot di Ginevra). La responsabilità va ripartita fra Loewe e l'adattatore musicale Alfred Newman (terzo *Oscar* attribuito — del tutto immeritatamente — al film).

Molto buono, per contro, il « numero » di Ginevra che, uno per uno, aizza i tre cavalieri fedeli contro Lancelot appena giunto a corte tutto tronfio della sua noiosissima perfezione, che è finalmente il momento in cui la musica non fa da sfondo ma sostiene e nutre l'azione, tutta ammiccamenti verso una materia che, anche nell'angolazione prescelta, doveva pur essere trattata con spirito se non si voleva ripetere la grossolanità e la « pastosità » del fumetto-storico-con-grinta cui si voleva contrapporre modernità e intelligenza.

Ermanno Comuzio

Tsubaki Sanjuro
(*Sanjuro*)

R.: Akira Kurosawa - *s.*: dal romanzo *Hibi Heian* di Shugoro Yamamoto - *sc.*: Ryuzo Kikushima, Hideo Ognuni, Akira Kurosawa - *f.*: Fukuzo Koizumi - *m.*: Masaru Sato - *scg.*: Yoshiro Muraki - *int.*: Toshiro Mifune (Sanjuro), Tatsuya Nakadai (Hanbei Muroto), Yuzo Kayama (Iiro Izaka, capo dei samurai), Akihiko Hirata, Kunie Tanaka, Hiroshi Tachikawa, Tatsuhiko Hari, Tatsuyoshi Ehara, Kenzo Matsui, Yoshio Tsuchiya, Akira Kubo (samurai), Takashi Shimura (Korofuji), Kamatari Fujiwara (Takebayashi), Masao Shimizu (Kikui), Yunosuke Ito (Mutsuta), Takako Irie (sua moglie), Reiko Dan (Chidori, figlio di Mutsuta), Keiju Kobayashi (la spia) - *p.*: Tomoyuki Tanaka e Ryuzo Kikushima per la Kurorawa Film Production - *o.*: Giappone, 1961-62 - *d.*: Titanus.

Akira Kurosawa è un regista magico, tutto quello che fa è fatto bene, non c'è un suo film che non sia più che rispettabile e che non sia contemporaneamente un successo commerciale. Lui orientale ha perfetta conoscenza e padronanza di moduli narrativi tipicamente occidentali. I suoi temi e le sue storie sono state riprese e riadattate dal più antico dei generi occidentali, il western americano e poi da quello d'imitazione: *Rashomon* - *L'oltraggio* di M. Ritt, *I sette samurai* - *I magnifici sette* di J. Sturges, *La sfida del samurai* - *Per un pugno di dollari* di S. Leone. E di nuovo anche i rifacimenti sono stati dei film di successo. Questa disponibilità di fronte alla cultura occi-

dentale non è però tanto data da questi film quanto da quelli direttamente desunti da alcune delle opere letterarie più significative della nostra cultura come *La fortezza nascosta* (1957) dal *Machbeth* di Shakespeare, o *Hokuchi* (1951) dall'*Idiota* di Dostoievsky e *Donzoko* (1957) da *I bassifondi* di Gorki. Ma Kurosawa possiede molte altre qualità oltre il mestiere e con *Sanjuro* (*Tsubaki Sanjuro*, 1962) ha dimostrato di avere perfetta conoscenza dei suoi limiti; gioca con il suo mestiere, con l'immagine del mondo che lui stesso ha costruito negli altri film, scopre le sue carte. *Sanjuro* è un film ideale per essere analizzato strutturalmente, e non tanto per quello che di facilmente quantificabile contiene, ma proprio per quel qualcosa che si aggiunge alla struttura narrativa e che in genere viene sempre tralasciato di essere segnalato nell'analisi dei film. Eppure segnalare queste novità, accorgersi di queste caratteristiche costituisce lapporto nuovo della riflessione critica; può darsi che un giorno queste semplici segnalazioni abbiano il loro valore.

La storia: « ...un gruppo di nove giovani rivoluzionari, stanchi della corruzione che regna nel loro Clan, prepara in segreto un piano d'azione per spodestare il gruppo al potere, e in particolare la corrotta cerchia del maggiordomo Kurofuji. Essi hanno già accusato il capo maggiordomo Mutsuda di non essere troppo attivo nell'epurare il paese da queste irregolarità. Non essendo riusciti ad ottenere nulla con il loro ricorso a Mutsuda, i giovani rinnovatori sollecitano l'aiuto dell'Ispettore Generale Kikui, che glielo concede subito: essi, dunque, stanno discutendo sul modo di utilizzare l'appoggio di Kikui in favore della rivoluzione quando appare Sanjuro (Toshiro Mifune evidentemente...), la barba lunga, ma, ciò nonostante guerriero, come lo provano le armi visibili sui suoi stracci, un samurai senza esercito e senza dimora, un *ronin*... Senza aspettare che gli sia data la parola, questo intruso scandalizza subito i giovani rivoluzionari affermando che Kikui non è il loro salvatore ma il loro peggior nemico. I giovani contestano la perspicacia di Sanjuro, perché non è un miserabile soldato di ventura, e preferiscono credere alla reputazione di onestà e di nobiltà di cui gode Kikui, almeno fino al momento in cui Sanjuro apre loro gli occhi; la casa dell'incontro segreto è effettivamente circondata dalle truppe di Kikui, poste agli ordini del più terribile poliziotto della regione, Muroto. Sanjuro attacca decisamente con la sua spada gli assalitori e dopo molte prodezze, viene a trovarsi faccia a faccia con Muroto, che finalmente si ritira con le sue truppe non dopo aver invitato Sanjuro a venir ad offrire i suoi servigi quando vorrà essere pagato profumatamente... » (1). Sullo stesso tono prosegue l'analisi di questo film nella monografia dedicata a Kurosawa, una analisi che si esaurisce tutta nel racconto più o meno preciso della trama del film, che si svolge percorrendo tutte le peripezie, le complicazioni e i colpi di scena più tradizionali di un normale film di samurai, di avventure, di congiurati, di Kurosawa. Noi avremmo voluto segnalare almeno alcune varianti anche in questa parte del film: Sanjuro, al momento della sua prima apparizione, fa ai congiurati le osservazioni che farebbe loro uno qualsiasi degli spettatori presenti in sala, dopo aver ascoltato le in-

(1) Sacha Ezratty: *Kurosawa*, Editions Universitaires, Paris, pag. 173.

genue dichiarazioni del capo congiurato. Inoltre Kikui ha chiesto di poter incontrare un giorno tutti i congiurati per poterli conoscere meglio. A confermare i sospetti validissimi dello spettatore, che ha già capito, prima che il capo congiurato si ricordi che proprio questo era il giorno in cui aveva fissato l'appuntamento a Kikui, ecco l'intimazione di resa della polizia che ha circondato il tempio. Ho cercato così solo di far capire che gli spostamenti che subisce il filo del discorso durante questa scena iniziale, ma anche in tutte le altre, palleggiato continuamente dai congiurati a Sanjuro allo spettatore, sono essenziali perché parte organica del suo discorso. Quaglietti coglie e si lascia sfuggire proprio questa dimensione quando, dopo aver giustamente detto: « L'elemento che contraddistingue *Sanjuro* è la vena ironica che corre lungo tutto il film... e la complicata trama dei vicendevoli inganni e trabocchetti ha tutta l'aria di una divertita e divertente parodia » conclude dicendo che (la parodia) « ...sembrerebbe possedere precisi obbiettivi che tuttavia in massima parte, per non dire completamente, sfuggono non si sa bene se per la irresolutezza del regista nelle metafore o per l'approssimatività dell'edizione italiana palesemente tirata un po' via » (2). Perché il film non vuole essere altro che quello che è e cioè quello che Quaglietti ha detto prima. L'autore, Kurosawa, appare sempre come l'elemento di sutura tra le varie scene. Il film ha volutamente uno sviluppo prevedibile. C'è un'accentuazione ad ogni passaggio; si ridicolizza, segnalandola, la fusione delle ragioni estetiche con quelle razionali-logiche secondo cui dovrebbe svolgersi la storia. Una lettura critica dell'opera, proprio per non cadere nell'errore di giudicare il film ovvio e scontato, non può prescindere dal considerare questa componente di autoironia, di intervento continuo che lo pervade fin dall'inizio. È inutile seguitare a ricatalogare le situazioni chiave del mondo di Kurosawa e riscoprire anche in questo film gli stessi attori, gli stessi personaggi, tutte le situazioni inventariate negli altri suoi film. In *Sanjuro* l'unica cosa importante è il *modo* dell'azione, come i vari personaggi compiono una certa azione, i tempi con cui collidono i vari personaggi e le varie interpretazioni. Così *Sanjuro* appare non un film sulla decadenza dei samurai perché Kurosawa ha abbandonato un certo genere di cinema, e non appare nemmeno un vero film di avventure con una storia più o meno esemplare di una condizione umana; o meglio può essere considerato tutto questo più un film inquieto, almeno nei limiti in cui svela l'inquietudine di un autore costretto ad un certo lavoro e che cerca di conquistare un'altra dimensione alla sua opera.

Kurosawa è un razionalista mentre Kobayashi è un umanista: almeno gli ultimi due film di questo regista da noi visti in Italia lo confermano: *Karahiri* e *L'ultimo samurai*. Mentre Kurosawa riflette sulla sua opera, Kobayashi cerca di uscire dalle strettoie del genere integrandolo con apporti che sinora sono stati estranei al film storico giapponese che diventa così una specie di western maggiorenne.

Stefano Roncoroni

---

(2) *Film Mese*, a. II, vol. II, n. 16, pag. 54.

I libri

Andy Warhol. John Melin, Gösta Svensson, Stig Arbman AB, Malmö, 1968.

Un grosso volume di sole fotografie (di Billy Name e Stephen Eric Shore) dedicato ad Andy Warhol, alla preparazione dei suoi centocinquanta (o sono duecentosessanta) film, al suo *clan*, alle sue attrici, ai suoi amici. Il libro è stato pubblicato in Svezia (per ragioni penali probabilmente in Italia non potrà mai apparire) in occasione della mostra di Andy Warhol al museo d'arte moderna di Stoccolma.

Intanto, il caso Warhol merita di essere considerato sotto un serio profilo critico? Quei suoi film « underground », questi suoi quadri fatti di scatolette di conserva di pomodoro vuote, di tubetti di dentifricio, di fotografie della Monroe, di Marlon Brando, di Jerry Lewis, di Gloria Grahame, neppure semplici *collages* ma fotografie che si succedono come in una sequenza monotona di fotogrammi, tutto questo e altro ancora come può essere chiamato? Moda, modo di gettare fumo negli occhi della gente, intellettualismo, provocazione, contestazione di che cosa? I suoi film a volte pornografici, a volte intrisi di una noia mortale, a volte stupendi, a volte belli, a volte mediocri, cosa sono? Una protesta, un atto di amore narcisista, un omaggio cerebrale al cinema di certi maestri « minori » del cinema americano? Sono letteratura, o puro cinema?

Warhol poi nelle sue interviste si lascia andare ad affermazioni paradossali, la qual cosa in fondo è la nuova maniera cara ai giovani. Se dicessero cose sensate, o razionali, forse non sembrerebbero tanto rivoluzionari come vogliono apparire. Comunque, Warhol c'è. Fa parlare la cronaca di sé. Fa un film alla settimana. Fotografie. Quadri. Libri. Un sacco di roba. Agisce, rivoluziona, ha un gran mestiere, costruisce persino. È il Godard degli americani ribelli. Ora, le sue armi non sono quelle dell'ironia ma della ripetizione, della monotonia. E come tutti coloro che hanno il gusto (il sentimento ossessivo e possessivo) della ripetizione, Warhol si rifugia nel sesso. Dato che il sesso (se pure in certi periodi di reazione politica e di conformismo sociale può apparire un'arma di riscatto morale e di affermazione dell'individuo libero) è in sostanza, nella sua ideologia portata alle estreme conseguenze, un rifiuto della lotta, del

pieno possesso della realtà. D'Annunzio insegna.

Warhol è dunque stato ritratto con amici, attori, collaboratori, durante le riprese dei suoi film. Diciamo subito, per chi non conosca il volume di cui stiamo parlando, che esso è fatto di centinaia e centinaia di fotografie, stampate in rotocalco, incorniciate tutte da una leggera listerella nera di gusto piccolo-liberty, e sono introdotte da una angosciante (nella sua monotonia ancora) serie di quadri di Warhol, le cui riproduzioni sono state eseguite da Rudolph Burckhardt, Eric Pollitzer, John D. Schill. Tali riproduzioni sono precedute da frasi celebri di Warhol: come « The Empire State Bulding is a star » (e si sa che Warhol ha girato in pochi giorni un film sull'Empire State Building, durata qualche ora di proiezione, e in cui non succede assolutamente niente, o quasi tutto). Tali frasi sono stampate in grossi caratteri tipografici e hanno sotto la loro traduzione in svedese. Questo, per dare anche visivamente l'idea del volume. Che è poi uno dei più bei foto-libri finora realizzati. O meglio dei più importanti. E certo è il più moderno, se togliamo da moderno quel senso di moda al quale del resto Warhol è attaccato solo per certi lati. Perché Warhol nonostante tutto è artista. È prolifico, disperato, felice artista.

Cosa costituisce la bellezza e la novità di questo libro? Ecco qua: le fotografie una per una non dicono assolutamente niente. Sono brutte, tirate via, sembrano fatte da dilettanti che entrano per la prima volta in un mondo di artisti maledetti, di drogati, di pseudo-intellettuali e di falsi artisti. Però è dal « montaggio » interno di queste immagini che nasce il respiro — monotono, ma disperatamente vivo — del volume. Inoltre: per la prima volta nella storia del foto-libro un volume fatto di immagini non è un album-costoso-e-raffinato-di-stupende-fotografie (persino Avedon e Penn e Armstrong Jones cadono in questo vizio estetizzante), bensì un film, un racconto, un brano di vita. La vita stessa di questi discutibili, ma vivi, personaggi della New York « artistica » degli anni sessanta e quasi settanta. Se ricordiamo *New York: arte e persone* di Ugo Mulas (Milano, Longanesi, 1967) dedicato a ritratti di celebri pittori di oggi, da Lichtenstein a Rauschenberg allo stesso Warhol, è come paragonare un film dignitosamente e piacevolmente commerciale a un film d'autore, di poesia, di idee. Questo perché Name e Shore hanno potuto entrare e vivere nell'ambiente di Warhol mentre Mulas è stato costretto a eseguire, neppure con molto margine di tempo, ritratti: stupendi, ma come esterni. Con Warhol si entra nel vivo di un costume di vita, di un malcostume sessuale, di una follia pseudo-artistica, di una maniera pazza e violenta di vedere le cose del nostro mondo. Naturalmente si tratta di fotografie che solo gli « addetti ai lavori »; cioè coloro che conoscono bene il mondo di Warhol, potranno comprendere perfettamente. Ci sono tanti volti che non conosciamo e che non compaiono neppure nei film di Warhol: volti stravolti, volti che si lasciano soltanto vivere.

La dannazione del sesso ripetuta sino alla noia, alla esasperante mancanza di prospettiva. Il senso del vuoto. L'orrore della solitudine. Indirettamente è una risposta — come in certo Bergman — al vuoto spirituale, intellettuale, morale di Warhol. Ma a un artista, soprattutto se è un vero artista, non si posono imporre moralismi. Egli deve vivere e pagare di

persona. Nonostante i suoi giochi, le sue funzioni, le sue pose, Warhol è artista. Come lo è Godard, con tutti i suoi cerebralismi e i suoi vuoti. E nonostante tutti i suoi compiacimenti erotici, Warhol ci dà la tristezza di chi ha perduto la dimensione dell'amore, non quello edulcorato dei film e dei sermoncini, ma quello esistenziale, di fiducia e di lotta per la vita. A saper « leggere » a fondo tali foto, si vede che questi personaggi « dannati » vedono confusamente uno spiraglio per cui credono valga la pena di lottare.

D'altronde la condizione dell'artista « erotico », in un momento di consumo di massa dell'*eros*, non è quella dei tempi del marchese di Sade, o di Barbey d'Aurevilly o di D'Annunzio o addirittura del Pasolini di dieci anni fa. Le immagini del rotocalco ci bombardano da ogni lato; i manifesti murali ci seguono di continuo; la nostra vita « affettiva » è condizionata da tali *slogans* visivi.

Un artista « maledetto » oggi è costretto a sprofondare nel vuoto, appunto perché la cultura di massa, ninfa egeria del mondo dell'industria, adotta quei segni, quel dialogo di cui egli potrebbe anche servirsi, e li consuma, li riduce alla loro pura e proterva apparenza di gesti volgari, banali, quotidiani e atrocemente materialisti. (Vedete cosa si combina col *liberty* arrivato alla Upim e alla Rinascente: Beardsley e Wilde e D'Annunzio visti cogli occhi dei lettori di « Bolero Film » e di « Stadio »). Un artista prende allora questi oggetti del consumo di massa e di mette lì: li fa vedere con occhio critico. È già una operazione che dice, che pronuncia un discorso. Davanti al novantanove per cento di spettatori che vivono di vita riflessa, che sono occultamente ed oculatamente persuasi, Warhol comincia a sembrare una mosca bianca. E poi siamo in USA. Un paese dalle profonde contraddizioni, perché è un paese fatto di tutti i paesi del mondo, un paese giovane che vive ancora nell'illusione del « gruppo ». Non si può dunque negare a Warhol, ai suoi quadri, ai suoi film una forza di aperta ribellione; solo che questa non basta, solo che questa non deve esaurirsi nella ripetizione: se no si fa il gioco del padrone, se no si rischia di battere nel muro davanti al quale passiamo tutti i giorni. Ecco il dramma di Warhol e degli artisti come lui. Il rifiuto dell'arte di massa e il ricadere pesantemente sulla sua stessa base. Sono le contraddizioni dell'arte moderna. Sono le affermazioni di tanti giovani artisti ribelli che odiano la arte e il cinema commerciali, e forse non sanno (o lo sanno benissimo) che anche nel cinema dell'industria, anche nel cinema americano del consumo, ci sono artisti come Ford, Hawks, i quali divertono, si divertono ma fanno anche dell'ironia e dell'arte libera. Cosa che non sempre capita con Warhol, coi suoi film di quattro ore ciascuno, coi suoi film che potrebbero a volte essere anche pura pellicola non impressionata.

Allora il cerchio si richiude, la contraddizione resta lì, il pubblico del consumo volgare ride e sghignazza, e quegli artisti continuano la loro strada solitaria: una strada che potrà portarli al suicidio artistico oppure addirittura al successo commerciale, perché a un certo punto il padrone del vapore vuole imprigionare meravigliosamente (in gabbia dorata) questi artisti (specie quando sembrano e sono pericolosi): allora li paga bene, offre loro comode sale di posa, contratti favolosi e il ribelle cade nella fossa scavatasi con le stesse mani.

Di questi volti, di questi sogni violenti espressi dalle immagini di Name e Shore, resterà tra qualche anno solo un pallido ricordo di cineteca. Ora assolvono una funzione di rottura, purtroppo più sul piano del gusto e del costume che non su quello della vera arte: libera e spirituale.

Giuseppe Turroni

Amédée Ayfre, interprète de l'image, par Alain Blandelier et Patrick Giros. Colléction théologiens et spirituels contemporains, Editions Fleurus, Paris 1968.

È quanto mai significativo che, in una collana che « vuole iniziare il laico e il sacerdote, il religioso, il professore, lo studente, l'ignaro e lo storico alla lettura e alla comprensione dei maestri spirituali e teologici cattolici contemporanei — ed eventualmente dei loro precursori e di certi pensatori ortodossi o protestanti » —, quanto mai significativo dicevo che il settimo volume sia dedicato a Padre Ayfre. Ayfre, dopo Möhler, Rahner, Guardini, Danielou, Newman, Casel: un uomo di cinema, un sacerdote che dedicò gli anni più proficui della sua breve vita allo studio dell'immagine sullo stesso piano delle altre componenti della vita contemporanea e della vita religiosa, che egli aveva scelto.

Il cinema non è — come non lo era per Amédée Ayfre — un fenomeno esterno, un di più a cui l'uomo di oggi *può*, se vuole, far riferimento. Il cinema è oggi una componente essenziale della vita e della cultura, e al cinema un uomo può dedicare se stesso, la propria ansia spirituale; e può primeggiare, nell'analisi dei problemi dello spirito, chi abbia dedicato al cinema la propria attenzione. Amédée Ayfre perfezionò i suoi interessi cinematografici negli anni attorno al '50, col volume *Problemi estetici del cinema religioso.* Colpito sin dall'infanzia da un male incurabile, l'emofilia, Padre Ayfre soffrì tutta la vita le pene e le restrizioni del proprio stato. La sofferenza, nascosta da un umore sempre forte e sempre sereno, acuì la sua spiritualità sacerdotale e, con le arti figurative, il cinema e i grandi mezzi di comunicazione di massa divennero per lui la via più diretta e più pertinente per capire i problemi del mondo contemporaneo. È anche per questo che Amédé Ayfre fu tra i primi ad occuparsi, ancor prima del Concilio, della formazione del clero verso il mondo delle immagini.

Il volume curato da Bendelier e Giros, due dei discepoli di Ayfre, dà del sacerdote e critico un ritratto a mosaico, via via composto con testimonianze di chi Ayfre ha incontrato, conosciuto, stimato, da Bresson a Truffaut, da Agel a Verdone, da Székely a Ammannati, da Esteve a Collet e ad altri ancora, e con brani dello stesso Ayfre sui principali movimenti, sulle opere e sugli autori più rilevanti da lui studiati.

Molti sono gli insegnamenti di Amédée Ayfre per gli uomini del suo tempo: è sufficiente ricordare qui il suo richiamo alla « necessità di partecipazione attiva da parte dello spettatore, perché superi il torpore, l'assideramento di una registrazione passiva di immagini, e possa dissuggellare le intenzioni profonde di quel che gli si presenta, penetrare con lucidità e vigore attraverso gli schemi e le impostazioni estetiche fino a raggiungere la midolla interiore che ne è l'anima, fino a riconoscerne il valore assoluto ».

G.G.

Elenco delle librerie presso le quali è possibile trovare "BIANCO e NERO"

SIMONELLI - Perugia
BETTI - Perugia
GOLIARDICA - Urbino
MODERNA - Urbino
CALBUCCI - Camerino
D'ARTE - Pescara
DE LUCA - Chieti
JAPADRE - L'Aquila
LATERZA - Bari
MILELLA - Lecce
RAIMONDO - Latina
MILELLA - Bari
FERGIA - Ancona

PIEMONTE

PARAVIA - Torino
LATTES - Torino
TREVES - Torino
DRUETTO - Torino
MODERNA - Torino
DE AGOSTINI - Novara
GIOVANNACCI GIOVANNI - Vercelli
BERTOLOTTI TERESIO - Alessandria
CALDI NATALINA ZAPPA - Asti
BRIVIO - Aosta
LA FONTE - Cuneo

LIGURIA

ADEL - La Spezia
ATHENA - Genova
BOZZI - Genova
DI STEFANO - Genova
MONETA *G. B.* - Savona

VENETO

DRAGHI - Padova
ZANNONI - Padova
GREGORIANA - Padova
GALLA - Vicenza
GALLERIA DUE RUOTE - Vicenza
GHELFI & BARBATO - Verona
CATULLO - Verona
CANGRANDE - Verona
Dott. MONAUNI - Trento
ATHESIA - Bolzano
SERENISSIMA - Venezia
Rag. MARTON BRUNO - Treviso
TARANTOLA - Belluno
PATERNOLLI - Gorizia
MINERVA - Pordenone
CARDUCCI - Udine
MODERNA DI UDINESE - Udine
UNIVERSITAS - Trieste
BORSATTI LIR. - Trieste
MINERVA LIR. Trieste
ITALO SVEVO - Trieste

EMILIA ROMAGNA

MINERVA - Bologna
CAPPELLI - Bologna
ZANICHELLI - Bologna
GALLERI - Bologna
NOVISSIMA - Bologna
RIZZOLI - Bologna
FELTRINELLI - Bologna
ESTENSE - Modena
RINASCITA - Modena
MODERNA - Reggio Emilia
CARRETTI - Reggio Emilia
RINASCITA - Reggio Emilia
TADDEI - Ferrara
LAVAGNA - Ravenna
GALEATI - Imola (Bologna)
BETTINI - Cesena (Forlì)
VALLERINI - Pisa

TOSCANA

BELFORTE - Livorno
BARONI - Lucca
GALLERIA DEL LIBRO - Viareggio

Bajni - Carrara
Milani - Pistoia
Gori - Prato
Pellegrini - Arezzo
Ticci - Siena
Signorelli - Grosseto
Sala delle Stagioni - Pisa

LOMBARDIA

Casa del Libro - Bergamo
Tarantola - Bergamo
Artigianelli - Brescia
Tarantola - Brescia
Bramante - B. Arsizio
Giovannacci - Como
Meroni - Como
Rateale - Cremona
Galleria del Libro - Crema
Minerva - Mantova
Moderna - Monza
Garzanti - Pavia
Spettatore - Pavia
Ortolina - Pavia
C. Romagnosi - Piacenza
Pontiggia - Varese
Bocca - Milano
Cino Del Duca - Milano
Casiroli - Milano
Cavour - Milano
Feltrinelli - Milano
Garzanti - Milano
Hoepli - Milano
Il Libraio - Milano
Martello - Milano
Messaggerie Musicali - Milano
Messaggerie Italiane - Milano
Paravia - Milano
Rizzoli - Milano
San Babila - Milano
S.E.I. - Milano
Sperling - Milano

FIRENZE

Seeber
Del Porcellino
Beltrami
Feltrinelli
Marzocco
Salimbeni
Caldini
Le Monnier
Del Teatro

ROMA

Amici
Croce - Via Solferino
D'Isa
Ricerche
Studium
Medica
La Sapienza
Ilardi
Veschi
Le Muse
Risa
Centoquarantasei
Belle Arti
Italiana
Manzoni
Minerva
Micozzi
Alessi
Ala
Cucinella
Eur Libro
Doniselli
Nannini
Galleria del Libro
Quattro Fontane
Tombolini
Paravia
Rizzoli
Trevi
Adriani
Stamperia
Biblos
Modernissima
Sforzini
Frattina
Bocca
Del Babuino
Feltrinelli
Dell'Oca

Al Ferro di Cavallo
Licra
Rinascita
Socolibri
Rizzoli - Via Veneto
Forense
Bonacci
Gremese

SICILIA

Flaccovio - Palermo
Il Punto - Palermo
Dante - Palermo
Trinacria - Palermo
Bonaccorso & Distefano - Catania
Crisafulli - *Catania*
Musumeci - Catania
Ciaravello - Agrigento
Buscemi - Enna
Affronti - Trapani
Sciascia - Caltanissetta
Moderna Editrice - Ragusa
Casa del Libro - Siracusa
D'Anna - Messina

SARDEGNA

Cocco - Cagliari
Dessì - Cagliari
Fossataro - Cagliari
Piras - Nuoro
Dessì - Sassari

Film usciti a Roma dal I° - I al 31 - III - 1968

a cura di ROBERTO CHITI

ANGELIQUE ET LE SULTAN (Angelica e il gran sultano) — **r.:** Bernard Borderie - **s.:** dal romanzo «Angelica schiava d'oriente» di Anne e Serge Golon - **sc.:** Pascal Jardin, B. Borderie, Francis Cosne - **f.** (dyaliscope, eastmancolor): Henri Persin - **m.:** Michel Magne - **scg.:** Robert Giordani - **c.:** Rosine Delamare - **mo.:** Christian Gaudin - **int.:** Michèle Mercier (Angelica), Robert Hossein (Goeffrey de Peyrac), Jean-Claude Pascal (Osman Ferradji), Helmut Schneider (Colin Paturel), Jacques Santi (Vateville), Roger Pigaut (Escrainville), Ettore Manni (Giason), Erno Crisa (ambasciatore turco), Christian Rode, Bruno Dietrich, Claudio Previtera, Henri Cogan, Gaby Mesee, Vilma Lindamar, Arturo Dominici - **p.:** Francis Cosne e François Chavane per la François Films-C.I.C.C. Cinéphonic / Fono Roma / Gloria Film - **o.:** Francia, Italia, Germania Occid., 1967 - **d.:** Rank Film.

ASSIGNMENT K (Superspia) — **r.:** Val Guest - **s.:** dal romanzo «Department K» di Hartley Howard - **sc.:** Val Guest, Bill Strutton, Maurice Foster - **f.** (techniscope, technicolor): Ken Hodges - **m.:** Basil Kirchin - **scg.:** John Blezard - **mo.:** Jack Slade - **int.:** Stephen Boyd (Philip Scott), Camilla Sparv (Toni Peters), Leo McKern (Smith), Robert Hoffmann (Paul Spiegler), Michael Redgrave (Harris), Jan Werich (dr. Spiegler), Jeremy Kemp (Hal), Jane Merrow (Martine), Vivi Bach (Erika Herschel), David Healy (David), Dieter Geissler (Kurt), Geoffrey Bayldon («The Boffin»), Carl Möhner (l'ispettore), Werner Peters (Kramer), John Alderton (George), Ursula Howells (Estelle), Basil Dignam (Howlett), Joachim Hansen (Heinrich Herschel), Marthe Harell (signora Peters), Traudi Hochfilzer (maestro di sci), Friedrich von Thun (Rolfe), Katharina von Schell (Maggi), Herbert Fuchs (turista bavarese), Heinz Leo Fisher (Joseph), Peter Capell (il proprietario dello chalet), Karl Otto Alberty (detective), Helmut Schneider (lo straniero), Rosemary Reede (nurse inglese), Friedrich von Ledebur (proprietario negozio di sci), Jenny White (hostess), Andrea Allen (la ragazza in minigonna), Mia Nardi (nurse tedesca), Olga Linden (la bionda del Night Club), Alastair Hunter (portiere), Gert Widenhofen (facchino), Alexander Allerson (commesso negozio d'auto) - **p.:** Ben Arbeid e Maurice Foster per la Mazurka Productions - A Gildor Prod. - **o.:** Gran Bretagna, 1967 - **d.:** Columbia Ceiad.

BANDIDOS o CREPA TU... CHE VIVO IO — **r.:** Max Dillmann [Massimo Dallamano] - **s.:** Luis Laso, Juan Cobos - **sc.:** Romano Migliorini, Gianbattista Mussetto, Juan Cobos - **f.** (techniscope, technicolor): Emilio Foriscot - **m.:** Egisto Macchi - **scg.:** Jaime Perez Cubero

e Carlo Gentili - **mo.**: Gianmaria Messeri - **int.**: Enrico Maria Salerno (Richard Martin), Terry Jenkins (Ricky Shot), Chris Huerta (Vigonza), Venantino Venantini (Billy Kane), Maria Martin (Betty Starr), Marco Guglielmi (Kramer) Luigi Pistilli, Massimo Sarchielli, Jesus Puente - **p.**: Solly V. Bianco per la Epic Film / Hesperia Film - **o.**: Italia-Spagna, 1967 - **d.**: Euro.

BANDITI A MILANO.

Vedere dati e recensione di Marcello Clemente in questo numero a pag. 127.

BORN LOSERS (Violence) — **r.**: T.C. Frank - **s.** e **sc.**: E. James Lloyd - **f.** (colore): Gregory Sandor - **m.**: Mike Curb - **Superv. m.**: Al Simms - **scg.**: Rick Beck-Meyer - **mo.**: John Winfield - **int.**: Tom Laughlin (Billy Jack), Elizabeth James (Vicky Barrington), Jane Russell (signora Shorn), Jeremy Slate (Danny Carmody), Jeff Cooper (Gangrene), William Wellman jr. (Child) - **p.**: Donald Henderson per la Otis Prod. per l'American International Pictures - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: regionale.

BRUTTI DI NOTTE — **r.**: Gianni Grimaldi - **s.** e **sc.**: G. Grimaldi - **f.** (eastmancolor): Stelvio Massi - **m.**: Lallo Gori - **scg.**: Andrea Crisanti - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Franco Franchi (Franco), Ciccio Ingrassia (Ciccio), Gabriella Giorgelli (Rosaspina), Fulvia Franco (Madonna Ananas), Ignazio Leone (chirurgo), Helga Liné (Ursula), Alfredo Rizzo (Federzotti), Ivan Giovanni Scratuglia (Gianmaria), Lorenzo Terzon (Pierfrancesco), Bruno Alunni, Antonella Steni (Mazzacurati), Claudio Guarino, Bernard Berat, Consalvo Dell'Arti, Ivana Novak, Giuseppe Terranova, Giulia Orazi, Mimmo Poli - **p.**: Gino Mordini per la Claudia Cinematografica - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Euro.

CAMELOT (Camelot).

Vedere dati e recensione di Ermanno Comuzio in questo numero a pag. 161.

CAROLINE CHERIE (Caroline Chérie) — **r.**: Denys de la Patellière - **s.**: dal romanzo omonimo di Cécil Saint Laurent - **sc.**: Cécil Saint Laurent - **f.** (franscope, eastmancolor): Sacha Vierny - **m.**: Georges Garvarentz - **scg.**: Jean André - **c.**: Jacques Fonterey - **mo.**: Claude Durand - **int.**: France Anglade (Caroline Chérie), Bernard Blier (Monsieur Berthier), Vittorio De Sica (il conte di Bièvre), François Guerin (Gaston de Sallanches), Gert Froebe (dottor Belhomme), Jean-Claude Brialy (il conte di Boimussy), Françoise Christophe (madame Chabanne), Karin Dor Isabelle), Isa Miranda (la duchezza di Bussez), Charles Aznavour (il postiglione), Jean Pierre Darras (Van Kript II), Béatrice Altariba (una donna), Giorgio Albertazzi (Albencet), Valeria Ciangottini (Marie Anne), François Chaumette (Van Kript I), Jacques Monod (dottore), Roger Dumas, Sadi Rebbod, Beatrice Costantini - **p.**: Jean Paul Bertrand per la Cineurop / Alvaro Mancori Prod. / Nordeutsche Film - **o.**: Francia-Italia-Gernamia Occ., 1967 - **d.**: regionale.

CHINOISE, LA (La cinese) — **r.**: Jean-Luc Godard - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 15 e dati a pag. 25 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1968 (Mostra di Venezia).

CINDERELLA (Cenerentola) — **r.**: Clyde Geromini, Wilfred Jackson, Hamilton Luske - **d.**: Rank (riedizione).

Vedere dati a cura di Ernesto G. Laura, a pag. 81 del n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1967.

COLT IN PUGNO AL DIAVOLO, Una — **r.**: Sergio Bergonzelli - **s.**: dal romanzo « The Devil was an Angel » - **sc.**: S. Bergonzelli - **f.** (eastmancolor): Aldo Greci - **m.**: Giampiero Riverberi - **mo.**: Renato

Scandolo - **int.**: Bob Henry (Pat Scotty), George Wang (il Capataz), Marisa Solinas, Lucretia Love, Jerry Ross, Luciano Catenacci, Luciano Benetti - **p.**: Film Epoca 67 - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: regionale.

COMEDIANS, The (I commedianti) — **r.**: Peter Glenville - **s.**: dal romanzo di Graham Greene - **sc.**: G. Greene - **f.** (panavision, metrocolor): Henri Decae - **m.**: Laurence Rosenthal - **scg.**: François de Lamothe - **mo.**: Françoise Javet - **int.**: Richard Burton (Brown), Elizabeth Taylor (Martha Pineda), Alec Guinness (maggiore Jones), Peter Ustinov (ambasciatore Pineda), Paul Ford (mister Smith), Lillian Gish (signora Smith), Georg Stanford Brown (Henri Philipot), Roscoe Lee Browne (Petit Pierre), Gloria Foster (madame Philipot), James Earl Jones (dott. Magiot), Zakes Mokae (Michel), Raymond St. Jacques (capitan Concasseur), Douta Seck (Joseph), Cicely Tsyon (Marie Thérèse) - **p.**: P. Glenville per la M.G.M. / Maximilian Prod. / Trianon Prod. - **o.**: U.S.A.-Bermuda-Francia, 1967 - **d.**: M.G.M.

COUNTDOWN (Conto alla rovescia) — **r.**: Robert Altman - **s.**: dal romanzo di Hank Searls - **sc.**: Loring Mandel - **f.** (panavision, technicolor): William W. Spences - **m.**: Leonard Rosenman - **scg.**: Jack Poplin - **mo.**: Gene Milford - **int.**: James Caan (Lee), Robert Duvall (Chiz), Joanna Moore (Mickey), Barbara Baxley (Jean), Charles Aidman (Gus), Steve Ihnat (Ross), Michael Murphy (Rick), Ted Knight (Larson), Stephen Coit (Ehrman), John Rayner (Dunc), Charles Irving (Seidel), Bobby Riha junior (Stevie) - **p.**: William Conrad per la William Conrad Productions / Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: W.B.

CREPA TU... CHE VIVO IO: Cfr. **BANDIDOS.**

DALLE ARDENNE ALL'INFERNO — **r.**: Alberto De Martino - **s.** e **sc.**: Dino Verde, Vincenzo Flamini, Alberto De Martino - **f.** (techniscope, technicolor): Gianni Bergamini - **m.**: Ennio Morricone, Bruno Nicolai - **scg.**: Nedo Azzini - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Frederick Stafford (Sesamo), Daniela Bianchi (Cristina), John Ireland (capitano O'Connor), Curd Jürgens (generale tedesco), Michel Constantin (Petrovski), Helmut Schneider (generale delle SS), Adolfo Celi (Rolmann), Howard Ross (alias Renato Rossini nel ruolo di Joe), Anthony Dawson (colonnello americano), Faida Nicols (Magda), Jacques Monod (partigiano), Tom Felleghi (graduato americano), Valentino Macchi - **p.**: Edmondo Amati per la Fida Cinematografica / Productions Jacques Roitfeld / Gloria Film - **o.**: Italia-Francia-Germania Occ., 1967 - **d.**: regionale.

DANI (Le folli veneri di Akira) — **r.**: Hideo Sekigawa - **s.** e **sc.**: Kikuma Shimoizaka - **f.**: Hanziro Nakazawa - **m.**: Yoshimi Naito - **mo.**: Hideo Sekigawa - **int.**: Zatsuo Umemiya (Akira), Akemi Kita, Reiko Chara, Naoki Suguira - **p.**: Toei Company - **o.**: Giappone, 1965 - **d.**: Indipendenti Regionali.

DIABOLIK — **r.**: Mario Bava - **s.**: Dino Maiuri e Adriano Baracco dai « fumetti » di Angela e Luciana Giussani - **sc.**: Dino Maiuri, Mario Bava - **f.** (technicolor): Antonio Rinaldi - **m.**: Ennio Morricone - **scg.**: Flavio Mogherini - **c.**: Luciana Marinucci, Piero Gherardi - **mo.**: Romana Fortini - **int.**: John Phillip Law (Diabolik), Marisa Mell (Eva Kant), Michel Piccoli (Ginko), Adolfo Celi (Valmont), Claudio Gora (capo della polizia), Terry-Thomas (Primo Ministro Interni), Renzo Palmer (Secondo Ministro Interni), Edward Febo Kelleng (sir Harold Clark), Caterina Boratto (Lady Clark), Giulio Donnini (dott. Vernier), Annie Gorassini (Rose, amante di Valmont), Mario Donen (Danek), Andrea Bosic (direttore della banca), Lucia Modugno (una prostituta), Giorgio Gennari (Rudy), Giorgio Sciolette (medico della Morgue), Carlo Croccolo (un camionista), Giuseppe Fazio (Tony), Lidia Biondi (la donna poli-

ziotto), Isarco Ravaioli, Federico Boito, Tiberio Mitri, Wolfgang Hillinger (gangsters del clan di Valmont) - **p.**: Dino De Laurentiis per la Dino De Laurentiis Cinematografica / Marianne Productions - **o.**: Italia-Francia, 1967 - **d.**: Paramount.

DIVORCE AMERICAN STYLE (Divorzio all'americana) — **r.**: Bud Yorkin - **s.**: Robert Kaufman - **sc.**: Norman Lear - **f.** (technicolor) Conrad Hall - **m.**: David Grusin - **scg.**: Edward Stephenson - **mo.**: Ferris Webster - **int.**: Dick Van Dyke (Richard Harmon), Debbie Reynolds (Barbara Harmon), Jason Robards jr. (Nelson Downes), Jean Simmons (Nancy Downes), Van Johnson (Al Yearling), Joe Flynn (Lionel Blandsforth), Shelley Berman (David Grieff), Martin Gabel (dott. Zenwinn), Lee Grant (Dede Murphy), Pat Collins (lui stesso), Tom Bosley (Farley), Emmaline Henry (Fern Blandsforth), Dick Gautier (Larry Strickland), Tim Matthieson (Mark), Gary Goetzman (Jonathan), Eileen Brennan (Eunice), Shelley Morrison (Jackie), Bella Bruck (Celia), John J. Anthony (giudice) - **p.**: Norman Lear per la Tandem - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Columbia-Ceiad.

DOCTOR DOLITTLE (Il favoloso Dottor Dolittle).
Vedere dati e recensione di Ermanno Comuzio in questo numero a pag. 159.

DOLCE CORPO DI DEBORAH, Il — **r.**: Romolo Guerrieri - **s.**: Ernesto Gastaldi, Luciano Martino - **sc.**: E. Gastaldi - **f.** (Cromoscope, eastmancolor): Marcello Masciocchi - **m.**: Nora Orlandi - **scg.**: Amedeo Fago - **mo.**: Eugenio Alabiso - **int.**: Carrol Baker (Deborah), Jean Sorel (Marcel), Evelyn Stewart (alias Ida Galli, nel ruolo di Susanne Boileau), George Hilton (Robert), Luigi Pistilli (Philip), Michel Bardinet (commissario di polizia), Valentino Macchi (garagista), Mirella Panfili, Renato Montalbano, Domenico Ravenna, Giuseppe Ravenna - **p.**: Mino Loy e Luciano Martino per la Zenith Cinematografica - Flora Film / Lux C.C. de France - **o.**: Italia-Francia, 1967 - **d.**: Variety.

DUE FACCE DEL DOLLARO, Le — **r.**: Roberto Bianchi Montero - **s.** e **sc.**: Alberto Silvestri, Franco Verucci - **f.** (widescreen, eastmancolor-Kodak): Stelvio Massi - **m.**: Giosafat e Mario Capuano - **scg.** e **c.**: Giulia Mafai - **e.s.**: Rolando Morelli - **mo.**: Graziella Fedeli - **int.**: Monty Greenwood (alias Maurice Poli, nel ruolo di Miele), Jacques Herlin (Matematica), Gabriella Giorgelli (Janet), Gerard Herter (col. Blackgrave), Andrea Bosic (col. Talbert), Andrew Scott (alias Andrea Scotti, nel ruolo del ten. Joseph Sinclair), Mario Maranzana (serg. Lodge), Tom Felleghi (il maggiore), Ennio Balbo (l'armaiolo), Valentino Macchi (ten. Laffan), Ferruccio Viotti, Dony Baster, Ivan Giovanni Scratuglia, Nello Rivié, Calisto Calisti, Claudio Ruffini - **p.**: Antonio Lucatelli e Francesco Giorgi per la Tigielle 33 / Les Films du Griffon - **o.**: Italia-Francia, 1967 - **d.**: Euro.

ENCRUCIJADA PARA UNA MONJA (Violenza per una monaca) — **r.**: Julio Buchs - **s.** e **sc.**: Federico de Urrutia, Victor Auz, Manuel Sebares - José Luis Hernandez Marcos, J. Buchs - **dialoghi ital.**: Ugo Guerra, Ottavio Alessi - **f.** (eastmancolor): Gabor Pogany - **m.**: Giovanni Fusco - **scg.**: Jaime Perez Cubero, Ottavio Scotti - **mo.**: Gaby Peñalba - **int.**: Rosanna Schiaffino (suor Maria), John Richardson (Pierre), Mara Cruz (Lisa), Angel Picazo (padre Raymond), Paloma Valdes (suor Bianca), Andres Mejuto, Margot Cottens, Lilli Murati - **p.**: Josè Maria Reyzabal per la Izaro Film / Filmes Cinematografica - **o.**: Spagna-Italia, 1967 - **d.**: Titanus.

ESCALATION — **r.**: **s.** e **sc.**: Roberto Faenza - **f.** (eastmancolor): Luigi Kuveiller - **m.**: Ennio Morricone - **scg.**: Giorgio Giovannini - **mo.**: Ruggero Mastroianni - **int.**: Lino Capolicchio (Luca Lambertenghi),

Claudine Auger (Carla Maria Marini), Gabriele Ferzetti (Augusto Lambertenghi), Didi Perego (investigatrice privata), Leopoldo Trieste (sacerdote/santone), Paola Corinti (amante d'Augusto), Jacqueline Perrier (Valeria Lambertenghi), Michele Riccardini (ispettore di polizia), Dada Gallotti (infermiera elettroshok), Harald M. Mull (agente di polizia), Antonietta Fiorito (impiegata di Lambertenghi) - **p.**: Giuseppe Zaccariello per la Cemo Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: regionale.

ETRANGERE, L' (Amare per vivere) — **r.** e **sc.**: Sergio Gobbi - **sc.**: S. Gobbi, Jeanne Cressanges - **f.** (eastmancolor): Etienne Becker - **m.**: Romuald - **scg.**: naturale - **mo.**: Gabriel Rongier - **int.**: Marie France Boyer (Barbara), Pierre Vaneck (François), Colette Castel (Simon), Philippe Ogouz (Paul), Pierre Massimi (l'uomo dagli occhiali), Florence Brière (la vecchia signora), Jacques Maire (il secondo uomo), Madeleine Marlon - **p.**: Paris Cannes Production - **o.**: Francia, 1967 - **d.**: regionale.

FAMILY WAY, The (Questo difficile amore) — **r.**: Roy Boulting - **s.**: dalla commedia « All in Good Time » di Bill Naughton - **adatt.**: Roy Boulting, Jeffrey Dell - **sc.**: Bill Naughton - **f.** (eastmancolor): Harry Waxman - **m.**: Paul McCartney - **scg.**: Alan Whity - **mo.**: Ernest Hosler - **int.**: Hayley Mills (Jenny Piper), Hywel Bennett (Arthur Fitton), John Mills (Ezra Fitton), Marjorie Rhodes (Lucy Fitton), Murray Head (Geoffrey Fitton), Avril Angers (Liz Piper), John Comer (Leslie Piper), Wilfred Pickles (zio Fred), Barry Foster (Joe Thompson), Liz Fraser (Molly Thompson), Colin Gordon (Hutton), Robin Parkinson (Phillips), Andrew Bradford (Eddie), Lesley Daine (Dora), Ruth Trouncer (addetta al Consultorio Matrimoniale), Harry Locke (Stubbs), Maureen O'Reilly (miss Hunt), Michael Cadman (Len), Thorley Walters (il vicario), Hazel Bainbridge (signora Bell), Ruth Gower (signora Pike), Diana Coupland (signora Rose), Fanny Carby (signora Stone), Helen Booth (signora Lee), Margaret Lacey (signora Harris) - **p.**: John Boulting per la Jambox - **o.**: Gran Bretagna, 1966 - **d.**: Warner Bros.

FAR FROM THE MADDING CROWD (Via dalla pazza folla).
Vedere dati e recensione di Morando Morandini in questo numero a pag. 151.

FELDMARESCIALLA, La - Rita fugge... lui corre... egli scappa — **r.**: Steno (Stefano Vanzina) - **s.** e **sc.**: Franco Castellano e Giuseppe Moccia (Pipolo) - **f.** (eastmancolor): Riccardo Pallottini - **m.**: Berto Pisano - **scg.**: Alberto Boccianti - **c.**: Milena Buonomo - **mo.**: Sergio Montanari - **int.**: Rita Pavone (Rita), Mario Girotti (prof. Giuliano Fineschi), Francis Blanche (Capitano Hans Vogel), Jess Hahn (maggiore Peter Hawkin), Aroldo Tieri (maggiore Kurt von Baum), Michel Modo (attendente di Vogel), Giampiero Littera (Michele il cameriere), Teddy Reno (sacerdote), Claudio Trionfi, Mimmo Poli - **p.**: Edmondo Amati per la Fida Cinematografica / Productions Jacques Roitfeld - **o.**: Italia-Francia, 1967 - **d.**: regionale.

FIRECREEK (L'ora della furia) — **r.**: Vincent McEveety - **s.** e **sc.**: Calvin Clements - **f.** (panavision, technicolor): William Clothier - **m.**: Alfred Newman - **scg.**: Howard Hollander - **c.**: Yvonne Wood - **mo.**: William Ziegler - **int.**: James Stewart (Johnny Cobb), Henry Fonda (Larkin), Gary Lockwood (Earl), Dean Jagger (Whittier), Barbara Luna (Meli), Ed Begley (predicatore Broyles), Jay C. Flippen (Pittman), Jack Elam (Norman), James Best (Drew), Jacqueline Scott (Henrietta Cobb), Brooke Bundy (Leah), J. Robert Porter (Arthur), Morgan Woodward (Willard), Inger Stevens (Evelyn), John Qualen (Hall), Louise Latham (Dulcie), Athena Lorde (signora Littlejohn), Harry « Slim » Duncan (Fyte) - **p.**: Philip Leacock e John Mantley per la Warner Bros-Seven Arts - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Warner Bros.

FLIM-FLAM MAN, THE (Carta che vince, carta che perde) — r.: Irvin Kershner - **d.:** Dear-Fox.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 154 e dati a pag. 172 del n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1967 (Festival di Berlino).

GIORNO DELLA CIVETTA, Il — r.: Damiano Damiani - **s.:** dal romanzo di Leonardo Sciascia - **sc.:** D. Damiani, Ugo Pirro - **f.** (eastmancolor): Tonino Delli Colli - **m.:** Giovanni Fusco - **scg.:** Sergio Canevari - **c.:** Marilù Corteny - **mo.:** Nino Baragli - **int.:** Franco Nero (capitano Bellodi), Claudia Cardinale (Rosa Nicolosi), Lee J. Cobb (Don Mariano Arena), Serge Reggiani (Parrinieddu), Nehemiah Persoff (Pizzuco), Gaetano Cimarosa (Zecchinetta), Ennio Balbo, Fred Coplan, Ugo D'Alessio, Vincenzo Norvese, Lino Coletta, Laura De Marchi, Brizio Montinaro, Giuseppe Lauricena, Giovanni Pallavicini, Vincenzo Falanga - **p.:** Ermanno Donati, Luigi Carpentieri per la Panda Soc. per l'Ind. Cinemat. - Corona Cinem. / Les Films Corona - **o.:** Italia-Francia, 1967, - **d.:** Euro.

GIOVANI TIGRI, I — r.: Antonio Leonviola - **s.** e **sc.:** A. Leonviola e Lazzarina - **f.** (eastmancolor): Aldo Tonti - **m.:** Piero Piccioni - **scg.:** Gastone Carsetti - **mo.:** Marcello Malvestiti - **int.:** Helmut Berger (Dario), Luca Della Porta (Paride), Vanni De Maigret (Fosco), Massimo Farinelli (Sam), Martine Malle (Consuelo), Giancarlo Lopez Perez, Maria Pia Arcangeli, Alberto Della Valle, Elena Borgo - **p.:** Marina Cicogna per la Euro International Film - **o.:** Italia, 1967 - **d.:** Euro.

GRANDES VACANCES, Les (Le grandi vacanze) — r.: Jean Girault - **s.:** Jacques Vilfrid - **sc.:** Jacques Vilfrid e Jean Girault - **f.** (franscope, eastmancolor): Marcel Grignon - **m.:** Raymond Lefebvre - **scg.:** Sydney Bette - **mo.:** Jean Michel Gautier - **int.:** Louis de Funès (Charles Bosquier), Ferdy Mayne (Mac Farrel), Claude Gensac (Isabelle Bosquier), Martine Kelly (Shirley), François Leccia (Philippe Bosquier), Olivier de Funès (Gérard), Maurice Risch Michonnet), René Bouloc (Bargin), Jean Pierre Bertrand (Christian), Dominique Maurin (Michèle), Jean St. Clair, Denise Provence, Dynam, Dominique Davray, Mario David, Christine Muller, Françoise Giraud, Silvia Dionisio, Jacques Duby, Dominique Maurin, Guy Grosso, Carlo Nell - **p.:** Maurice Jacquin per Les Films Copernic / Ascot Cineraid - **o.:** Francia-Italia, 1967 - **d.:** regionale.

GUESS WHO'S COMING TO DINNER (Indovina chi viene a cena?) — r.: Stanley Kramer - **s.** e **sc.:** William Rose - **f.** (technicolor): Sam Leavitt - **m.:** De Vol - **scg.:** Robert Clatworthy - **e.s.:** Geza Gaspar - **mo.:** Robert C. Jones - **int.:** Spencer Tracy (Matt Drayton), Katharine Hepburn (Christina Drayton), Sidney Poitier (John Prentice), Katharine Houghton (Joey Drayton), Cecil Kellaway (monsignor Ryan), Beah Richards (signora Prentice), Roy E. Glenn sr. (signor Prentice), Isabell Sanford (Tillie), Virginia Christine (Hilary St. George), Alexandra Hay (Carhop), Barbara Randolph (Dorothy), D'Urville Martin (Frankie), Tom Heaton (Peter), Grace Gaynor (Judith), Skip Martin (il garzone), John Hudkins (carrozziere) - **p.:** Stanley Kramer e George Glass per la Stanley Kramer Prod. - **o.:** U.S.A., 1967 - **d.:** Columbia-Ceiad.

GUNN (Peter Gunn - 24 ore per l'assassino) — r.: Blake Edwards - **s.:** Blake Edwards - **sc.:** B. Edwards, William Peter Blatty - **f.** (technicolor): Philip Lathrop - **m.:** Henry Mancini - **scg.:** Fernando Carrere - **e.s.:** Paul K. Lerpae - **mo.:** Peter Zinner - **int.:** Craig Stevens (Peter Gunn), Laura Devon (Edie), Edward Asner (Jacoby), Sherry Jackson (Samantha), Helen Traubel (la madre), Albert Paulsen (Fusco), Marion Marshall (Daisy Jane), J. Pat O'Malley (Tinker), Regis Toomery (il

vescovo), Dick Crockett (Leo Gracey), Charles Dierkof (Lazlo Joyce), Jerry Douglas (Corwin), Ken Wales (capitano Brady), George Murdock (Archie), Frank Kreig (Barney), Mikel Angel (Rasputin), Tom Palmer (sacerdote), Gary Lasdun (Harry Ross) - **p.**: Owen Crump, Ken Wales, Dick Crockett per la Geoffrey Prod. - A Blake Edwards Production - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Paramount.

HOW TO SUCCEED IN BUSINESS WITHOUT REALLY TRYING (Come far carriera senza lavorare) — **r.**: David Swift - **s.**: dalla commedia musicale di Abe Burrows, Jack Weinstock, Willie Gilbert e Frank Loesser per la musica e le canzoni, tratta dal romanzo di Shepherd Mead - **sc.**: David Swift - **f.** (panavision, De Luxe-Color): Burnett Guffey - **eff. visivi**: Virgil Partch - **m.**: Frank Loesser - **scg.**: Robert Boyle - **mo.**: Ralph Winters - **int.**: Robert Morse (J. Pierpont Finch), Michele Lee (Rosemary Pilkington), Rudy Vallee (J.B. Biggley), Anthony Teague (Bud Frump), Maureen Arthur (Hedy), Sammy Smith (Mr. Twimble / Wally Womper), Murray Matheson (Benjamin Ovington), Kay Reynolds (Smitty), John Myhers (Bratt), Jeff De Benning (Gatch), Ruth Kobart (Miss Jones), Carol Worthington (Miss Krumholtz), Janice Carroll (Brenda), Robert Q. Lewis (Tackaberry), Paul Hartman (Toynbee), Dan Tobin (Johnson), Justin Smith (Jenkins), George Fenneman (annunciatore TV), John Holland (Matthews), Anne Seymour (signora Biggley), Erin O'Brien Moore (signora Frump), Joey Faye (tassista), Ivan Volkman (presidente), Al Nessor (giornalaio), Virginia Sale (donna delle pulizie), David Swift (addetto all'ascensore), Ellen Verbit, Lory Patrick, Patrick O'Moore, Wally Strauss - **p.**: David Swift e Irving Temaner per la Mirisch - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: Dear-U.A.

HONDO AND THE APACHES (Hondo) — **r.**: Lee H. Katzin - **s.**: da « A Gift of Cochise » di Louis L'Amour - **sc.**: Andrew J. Fenady basata su quella di James Edward Grant del 1953 - **f.** (metrocolor): Lester Shorr - **m.**: Richard Markowitz - **scg.**: George W. Davis, Merrill Pye - **mo.**: Melvin Shapiro - **int.**: Ralph Taeger (Hondo Lane), Kathie Browne (Angie Dow), Michael Rennie (Tribolet), Gary Merrill (gen. Sheridan), John Smith (Ed Dow), Noah Beery jr. (Buffalo Baker), Gary Clark (capitan Richards), Randy Boone (Sean), Buddy Foster (Johnny Dow), Michael Pate (Vittorio), Victor Lundin (Silva), Jim Davis (Krantz), Steve Marlo (Reese), John Pickard (tenente), William Bryant (col. Cook), Robert Taylor (Gallagher) - **p.**: Andrew J. Fenady e Robert E. Morrison per la Batjac-Fenady Associates - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: M.G.M.

HOUR OF THE GUN (Vendetta all'OK Corral o L'ora delle pistole) — **r.**: John Sturges - **s. e sc.**: Edward Anhalt - **f.** (panavision, De Luxe-Color): Lucien Ballard - **m.**: Jerry Goldsmith - **scg.**: Alfred C. Ybarra - **e.s.**: Sass Bedig - **mo.**: Ferris Webster - **int.**: James Garner (Wyatt Earp), Jason Robards jr. (Doc Holliday), Robert Ryan (Ike Clanton), Steve Ihnat (Andy Warshaw), Michael Tolan (Pete Spence), Frank Converse (Virgil Earp), Sam Melville (Morgan Earp), Bill Fletcher (Jimmy Bryan), Monte Markham (Sherman McMasters), Albert Salmi (Octavius Roy), Charles Aidman (Horace Sullivan), Austin Willis (Anson Safford), Richard Bull Thomas Fitch), Larry Gates (John P. Clum), Jorge Russek (Latigo), Karl Swenson (dott. Goodfellow), Robert Phillips (Frank Stilwell), William Schallert (giudice Herman Spicer), Jon Voight (Curty Bill Brocius), Lonine Chapman (Turkey Creek Johnson), William Windom (Texas Jack Vermillion), Edward Anhalt (medico), Walter Gregg (Billy Clanton), David Perna (Frank McLowery), Jim Sheppard (Tom McLowery) - **p.**: John Sturges per la Mirisch-Kappa - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Dear-U.A.

HOW I WON THE WAR (Come ho vinto la guerra) — **r.**: Richard

Lester - **s.**: dal romanzo di Patrick Ryan - **sc.**: Charles Wood - **f.** (eastmancolor): David Watkin - **m.**: Ken Thorne - **scg.**: Philip Harrison, John Stoll - **e.s.**: Eddie Fowlie - **mo.**: John Victor Smith - **int.**: Michael Crawford (ten. Ernest Goodbody), John Lennon (Gripweed), Roy Kinnear (Clapper), Lee Montague (Transom), Jack MacGowran (Juniper), Michael Hordern (Grapple), Jack Hedley (Melancholy Musketeer), Karl Michael Vogler (Odlebog), Ronald Lacey (Spool), James Cossins (Drogue), Ewan Hooper (Dooley), Alexander Knox (generale americano), Robert Hardy (generale inglese), Sheila Hancock (amica della signora Clapper), Fanny Carby (signora Clapper), Bill Dysart (paracadutista), Peter Craven (ufficiale di Stato Maggiore), Jack May (Toby), Richard Perason (il veterano di Alamein), Pauline Taylor (la donna nel deserto), Bryan Pringle (reporter), Charles Dyer, Paul Daneman, John Ronane, Norman Chappell, Dandy Nichols, Gretchen Franklin, John Junkin, John Trenaman, Mick Dillon, Kenneth Colley - **p.**: Richard Lester, Denis O'Dell per la Petersham Films - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: Dear-U.A.

INCENDIO DI ROMA, L' — **r.**: Guido Malatesta - **s.**: Giorgio Marzelli - **sc.**: Guido Malatesta - **f.** (cinemascope, eastmancolor): Aldo Greci - **m.**: Gian Stellari e Guido Robuschi - **scg.**: Oscar D'Amico - **c.**: Mario Giorsi - **mo.**: Enzo Alfonsi - **int.**: Lang Jeffries (Marco Valerio), Cristina Gaioni (Giulia), Moira Orfei (Poppea), Evi Maltagliati (Livia Augusta), Vladimir Medar (Nerone), Mario Feliciani (Menecrate), Franco Fantasia, Massimo Carocci, Vladimir Bacic, Luciano Marin - **p.**: Giorgio Marzelli per la G.M.C. - **o.**: Italia, 1963 - **d.**: Indipendenti Regionali.

IN COLD BLOOD (A sangue freddo) — **r.**: Richard Brooks - **s.**: dal libro di Truman Capote - **sc.**: R. Brooks - **f.** (panavision): Conrad Hall - **m.**: Quincy Jones - **m.**: Robert Boyle - **e.s.**: Chuck Gaspar - **mo.**: Peter Zinner - **int.**: Robert Blake (Perry Smith), Scott Wilson (Dick Hickock), John Forsythe (Alvin Dewey), Paul Stewart (reporter), Gerald S. O'Loughlin (Harold Nye), Jeff Corey (padre di Dick Hickock), John Gallaudet (Roy Church), James Flavin (Claronce Duntz), Charles McGraw (padre di Perry Smith), James Lantz (Rohleder), Will Geer (Il Pubblico Ministero Green), John McLiam (Herbert Clutter), Ruth Storey (Bonine Clutter), Brenda C. Currin (Nancy Clutter), Paul Hough (Kenyon Clutter), Vaughn Taylor (Il «Buon Samaritano»), Duke Hobbie (il giovane reporter), Sheldon Allman (il rev. Post), Sammy Thurman (signora Smith), Sadie Truitt (Sadie Truitt), Myrtle Clare (Myrtle Clare), Teddy Eccles (il bambino dell'autostrada), Raymond Hatton (suo nonno), Mary Linda Rapelye (Susan Kidwell), Ronda Fultz (amica di Nancy Clutter), Al Christy (sceriffo), Don Sollars (un commesso di negozio), Harriet Levitt (signora Hartman), Stan Levitt (assicuratore) - **p.**: Pax Enterprise - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Columbia-Ceiad.

IN THE HEAT OF THE NIGHT (La calda notte dell'ispettore Tibbs) — **r.**: Norman Jewison - **s.**: dal romanzo di John Ball - **sc.**: Stirling Silliphant - **f.** (De Luxe-Color): Haskell Wexler - **m.**: Quincy Jones - **scg.**: Paul Groesse, **mo.**: Hal Ashby - **int.**: Sidney Poitier (ispettore Virgil Tibbs), Rod Steiger (Bill Gillespie), Warren Oates (Sam Wood), Quentin Dean (Delores Purdy), James Patterson (Purdy), William Schallert (Webb Schubert), Lee Grant (signora Colbert), Scott Wilson (Harvey Oberst), Matt Clark (Packy Harrison), Anthony James (Ralph Henshaw), Larry Gates (Eric Endicott), Kermit Murdock (H.E. Henderson), Khalil Bezaleel (Jess), Bea Richards (Mamma Caleba), Peter Whitney (George Courtney), William Watson (Harold Courtney), Timothy Scott (Shagbag Martin), Fred Stewart (dott. Stuart), Arthur Malet (Ted Ulam) - **p.**: Walter Mirisch per la Mirisch - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Dear-U.A.

ITALIAN SECRET SERVICE — **r.**: Luigi Comencini - **s.** e **sc.**: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Massimo Patrizi, L. Comencini - **d.**: L. Benvenuti, P. De Bernardi - **f.** (eastmancolor): Armando Nannuzzi - **m.**: Fiorenzo Carpi - **scg.**: Carlo Egidi - **mo.**: Nino Baragli - **int.**: Nino Manfredi (Natalino), Françoise Prévost (Elvira), Clive Revill (Charles), Jean Sobieski (Edward Stevens), Giampiero Albertini (Ottone), Georgia Moll (agente segreto), Gastone Moschin (avvocato), Alvaro Piccardi (Ciro), Enzo Andronico (Femore), Loris Bazzocchi (agente / vice portiere), Attilio Dottesio (comandante nave russa), Anastasia Stevens (interprete russa), Gianni Pulone - **p.**: Angelo Rizzoli per la Rizzoli Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Cineriz.

JACK OF DIAMONDS (La gang dei diamanti) — **r.**: Don Taylor - **s.** e **sc.**: Jack De Witt e Sandy Howard - **f.** (Panavision, Metrocolor): Ernest Wild - **f. II unità**: Klaus von Rautenfeld - **d. aggiunti**: Robert L. Joseph - **m.**: Peter Thomas - **m. aggiunta**: Bob Harris - **scg.**: Rolf Zehetbauer - **mo.**: Hans Nikel - **int.**: George Hamilton (Jeff Hill), Joseph Cotten (Asso di Diamanti), Marie Lafôret (Olga), Maurice Evans (Nicolai Vodkine), Wolfgang Preiss (Von Schenk), Karl Lieffen (Helmut), Eduard Linkers (Geisling), Alexander Hegarth (Brugger), Carroll Baker, Zsa Zsa Gabor, Lilli Palmer (loro stesse - **p.**: Sandy Howard, Helmut Jedele per la Harry Associates di New York / Bavaria Atelier di Monaco - **o.**: U.S.A.-Germania Occ., 1967 - **d.**: M.G.M.

JEU DE MASSACRE (Gioco di massacro) — **r.**: Alain Jessua - **d.**: Euro.

JEUNES LOUPE, Les (I giovani lupi) — **r.**: Marcel Carné - **s.** e **sc.**: M. Carné, Claude Accursi - **f.** (eastmancolor): Jacques Robin - **m.**: Jack Arel, Guy Magenta, Cyril - **scg.**: Rino Mondellini - **mo.**: René Gillet - **int.**: Haydée Politoff (Sylvie), Christian Hay (Alain), Roland Lesaffre (Albert), Yves Beneyton (Chris), Maurice Garrel (Ugo Castellini), Bernard Dheran (Jean-Noël), Elina Labourdette (signora Sinclair), Gamil Ratib (il principe Linzani), Elisabeth Teissier Du Gros (principessa Linzani), Stephane Bouy (Jojo), Rolande Segur, Serge Leeman, Lefevre-Bel, Luc Bongrand - **p.**: Société Nouvelle de Cinématographie S.N.C. / West Films - **o.**: Francia-Italia, 1967-68 - **d.**: Delta Film (regionale).

JULES VERNE'S ROCKET TO THE MOON (Quei fantastici pazzi volanti) — **r.**: Don Sharp - **s.**: Peter Welbeck ispirato ai romanzi di Jules Verne - **sc.**: Dave Freeman - **f.** (panavision, eastmancolor): Reginald Wyer - **m.**: Patrick John Scott - **scg.**: Frank White - **e.s.**: Les Bowie, Pat Moore - **c.**: Carl Toms - **mo.**: Ann Chegwidden - **int.**: Burl Ives (Phineas T. Barnum), Troy Donahue (Gaylord Sullivan), Gert Froebe (prof. Von Bulow), Terry Thomas (capitan Sir Harry Washington-Smythe), Hermione Gingold (Angelica), Daliah Lavi (Madelaine), Lionel Jeffries (sir Charles Dillworthy), Dennis Price (Duca di Barset), Stratford Johns (ufficiale giudiziario), Graham Stark (Grubdle), Jimmy Clitheore (gen. Tom Thumb), Edward De Souza (Henri), Joachim Tege (Bulgeroff), Joan Sterndale Bennett (regina Vittoria), Judy Cornwell (Electra), Renate Holt (Anne), Derek Francis (Puddleby), Allan Cuthbertson (l'uomo di Scotland Yard) - **p.**: Harry Alan Towers per la Jules Verne Films Ltd. - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: Cineriz.

KARATE KILLERS (Gli assassini del karaté) — **r.**: Barry Shear - **r.** II unità: Eddie Sageta - **s.**: Boris Ingster - **sc.**: Norman Hudis - **f.** (metrocolor): Fred Koenekamp - **m.**: Gerald Fried - **scg.**: George W. Davis, James W. Sullivan - **mo.**: William B. Gulick, Ray Williford - **int.**: Robert Vaughn (Napoleon Solo), David McCallum (Illya Kuryakin), Curd Jürgens (Carl von Kesser), Joan Crawford (Amanda True), Herbert Lom (Randolph), Telly Savalas (Conte de Franzini), Terry-Thomas

(poliziotto), Kim Darby (Sandy True), Diane McBain (Margo), Jill Ireland Imogen, Leo G. Carroll (Alexander Waverly), Danielle De Metz (Yvonne), Irene Tsu (Reikko), Jim Boles (dott. True), Philip Ahn (Sazami Kyushu), Arthur Gould-Porter (giudice), Rob Okazaki (ispettore di polizia), Maria Lennard (la ragazza dello show), Lindsay Workman (guida), Rick Traeger (impiegato hotel), Frank Arno (capopompiere), Julie Ann Johnson (la ragazza dell'UNCLE), William Burnside (Bartender), Gloria Neil (cameriera), William Bryant (tecnico), Jason Wingreen, Grant Woods, Sharyn Hillyer, Dick Crockett, Paul Bailey, Jerry Summers, Fred Stromsor - **p.**: Boris Ingster e Irv Pearlbers per L'Arena - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: M.G.M.

LAMIEL (Lamiel) — **r.**: Jean Aurel - **s.**: dal romanzo di Stendhal e da « La fin de Lamiel » di Cécil Saint-Laurent - **sc.**: Cécil Saint-Laurent e Jean Aurel - **f.** (eastmancolor): Alain Levent - **m.**: Mozart e Cimarosa - **scg.**: Jean Bladart - **mo.**: Françoise Collin - **c.**: Gitt Magrini - **int.**: Anna Karina (Lamiel), Michel Bouquet (Sansfin), Denise Gence (duchessa di Miossens), Marc Eyraud (Hautemare), Denise Péron (madame Hautemare), Pierre Clementi (Fedor), Jean Claude Brialy (Aubigné), Claude Dauphin (Orpiez), Robert Hossein (Valber), Bernadette Lafont (Pauline), François Moro Giafferi (baritono), Jean Pierre Moulin, Alice Sapritch, Christian Bardier - p.: Les Films Copernic / Rome Paris Film - **o.**: Francia-Italia, 1967 - **d.**: Cormons Film (regionale).

LITTLE RITA NEL WEST — **r.** e **s.**: Ferdinando Baldi - **sc.**: F. Baldi, Franco Rossetti - **f.** (techniscope, technicolor): Enzo Barboni - **m.**: Robby Poitevin - **scg.**: Giorgio Giovannini - **c.**: Franco Antonelli, Danilo Donati - **e.s.**: Gianni Baciucchi - **mo.**: Nino Baragli - **cor.**: Gino Landi - **int.**: Rita Pavone (Little Rita), Mario Girotti (Black Star), Lucio Dalla (Francis Fitzgerald Grotz), Fernando Sancho (Sancho), Cameron Mitchell (Bisonte seduto), Teddy Reno (sceriffo), Nina Larker (Pupilla del Cielo, figlia di Bisonte seduto), Hirk Morris (Ringo), Pinuccia Ardia (barista), Gino Pernice (presidente del tribunale), Ninì Rosso (suonatore di tromba messicano), Isarco Ravaioli (Django), Franco Gulà (avvocato), Livio Lorenzon (moribondo), Romano Puppo, Mirella Panfili, Enzo Di Natale, i ballerini Flavio Bennati, Gianni Brezza, Vincenzo Cesiro, Renato De Martis, Renato Greco, Umberto Pergola, Piero Pulci - **p.**: Manolo Bolognini per la B.B.C. Cinematografica - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Euro.

LOIN DU VIETNAM (Lontano dal Vietnam) — **r.**: Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnès Varda, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard - **reportages**: Michèle Ray, Roger Pic, Marceline Loridan, François Maspero, Chris Marker, Jacques Sternberg, Jean Lacouture - **f.** (eastmancolor): Willy Kurant, Jean Boffety, Kieu Tham, Denis Clairval, Alain Levent, Ghislain Cloquet, Bernard Zitzermann, Théo Robiché - **m.**: Michel Fano, Michel Capdenat, Georges Aperghis - **animaz.**: Jean Larivière - **mo.**: Jacqueline Meppiel - **int.**: Maurice Garrel, Bernard Fresson, Karen Blangernon, Anne Bellec, Valérie Mayoux - **p.**: S.L.O.N. - **o.**: Francia, 1967 - **d.**: United Pictures (regionale).
Vedere altri dati e recensione di Giacomo Gambetti a pag. 164 del n. 3-4, marzo-aprile 1968.

LOLA COLT o **LOLA COLT FACCIA A FACCIA CON EL DIABLO** — **r.**: Siro Marcellini - **s.**: Luigi Angelo da un'idea di Lamberto Antonelli - **sc.**: L. Angelo, L. Antonelli, S. Marcellini - **f.** (widescreen, eastmancolor): Giuseppe La Torre - **m.**: Ubaldo Continiello - **scg.**: Paolo Ambrosetti - **c.**: Silvia Innocenzi - **mo.**: Nella Nannuzzi - **int.**: Lola Falana (Lola Gate), Peter Martell (Rod), German Cobos (El Diablo), Erna Schurer (Rose Rodriguez), Tom Felleghi (Don Rodriguez, padre di Rose), Dada Gallotti (Virginio), Evar Maran (il prete), I Roll's 33

(suonatori nel saloon), Marilena Possenti, Giovanni Petti, Bernard Berat, Alex Antonelli, Frank Daddy, Eva Inoka, Giovanni Ivan Scratuglia, Carlo Balini, Attilio Corsini, Lea Monaco, Enzo Santaniello - **p.**: Cines Europa - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Indipendenti Regionali.

MADIGAN (Squadra omicidi: sparate a vista) — **r.**: Don Siegel - **s.**: dal romanzo « The Commissioner » di Richard Dougherty - **sc.**: Henri Simoun, Abraham Polonsky - **f.** (techniscope, technicolor): Russel Metty - **m.**: Don Costa - **scg.**: Alexander Golitzen, George C. Webb - **mo.**: Milton Shifman - **int.**: Richard Widmark (detective Daniel Madigan), Henry Fonda (Anthony X. Russell), Inger Stevens (Julia Madigan), Harry Guardino (detective Rocco Bonaro), James Whitmore (ispettore capo Charles Kane), Susan Clark (Tricia Bentley), Michael Dunn (Midget Castiglione), Steve Ihnat (Barney Benesch), Don Stroud (Hughie), Sheree North (Jonesy), Warren Stevens (Ben Williams), Raymond St. Jacques (dott. Taylor), Bert Freed (capo dei detectives Hap Lynch), Harry Bellaver (Mickey Dunn), Frank Marth (ten. James Price), Lloyd Gough (ass. del capo ispettore Earl Griffen), Virginia Gregg (Esther Newman), Henry Beckman (poliziotto Philip Downes), Woodrow Parfrey (Marvin), Dallas Mitchell (detective Tom Gavin), Lloyd Haines (poliziotto Sam Woodley), Ray Montgomery (detective O'Hara), Kay Turner (Stella), Seth Allen - **p.**: Frank P. Rosenberg per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: Universal.

MARITO E' MIO E L'AMMAZZO QUANDO MI PARE, Il — **r.**: Pasquale Festa Campanile - **s.**: da un racconto di Aldo De Benedetti - **sc.**: Luigi Magni, Stefano Strucchi, Jaia Fiastri - **f.** (eastmancolor): Roberto Gerardi - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Flavio Mogherini - **mo.**: Ruggero Mastroianni - **int.**: Catherine Spaak (Allegra), Hywell Bennett (Leonardo), Hugh Griffith (Ignazio), Romolo Valli (Demetrio), Francesco Mulé (Costanzo), Gianrico Tedeschi (impagliatore), Vittorio Caprioli (Spinelli), Paolo Stoppa (Spernanzoni), Milena Vukotic (Prassede), Leopoldo Trieste (signore barbuto), Pina Cei (Paolina), Gianni Magni - **p.**: Silvio Clementelli per la Clesi Cinematografica - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Italnoleggio Cinematografico.

MISE A SAC (Una notte per 5 rapine) — **r.**: Alain Cavalier - **s.**: dal romanzo « The Score » di Richard Stark - **sc.**: Claude Sautet, A. Cavalier Oscar Dancigers - **f.** (eastmancolor stampato in De Luxe-Color): Pierre Lhomme - **m.**: Jean Prodromides - **scg.**: Jean Jacques Caziot - **mo.**: Pierre Gillette - **int.**: Franco Interlenghi (Maurice), Michel Constantin (Georges), Daniel Ivernel (Edgar), Irene Tunc (Marie-Ange), Paul Le Person (Stéphane), Philippe Moreau (Paulus), Philippe Ogouz (Wiss), Simone Landry (madame Lancret), Julien Verdier (Lebuisson), Jean Champion (Kerini), Christiane Lasquin (Jeanine), André Rouyer (Rotenbach), Henri Atal (Salsa), Jean Amos (Cambret), Raymond Devim (Philippe), Catherine Demongeot (Françoise), Tanya Lopert (Marthe) - **p.**: Les Films Ariane - Les Productions Artistes Associés / Registi Produttori Associati - **o.**: Francia-Italia, 1967, **d.**: Dear-U.A.

MORTE HA FATTO L'UOVO La — **r.**: Giulio Questi - **s.**, **sc.**: Franco Arcalli, Giulio Questi - **f.** (eastmancolor): Dario Di Palma - **m.**: Bruno Maderna - **scg.**: Sergio Canevari - **mo.**: Franco Arcalli - **int.**: Gina Lollobrigida (Anna), Jean-Louis Trintignant (suo marito Marco), Eva Aulin (Gabri), Jean Sobieski (Mondaini), Renato Romano (Luigi), Giulio Donnini (direttore albergo), Vittorio André, Ugo Adinolfi, Cleofe Del Cile, Biagio Pelligra, Conrad Andersen, Livio Ferraro - **p.**: Franco Marras per la Summa Cinematografica-Cine Azimut / Les Films Corona - **o.**: Italia-Francia, 1967 - **d.**: Euro.

OPERAZIONE SAN PIETRO — **r.**: Lucio Fulci - **s.**: Ennio De Concini - **sc.**: L. Fulci, Adriano Baracco, Roberto Gianviti - **f.** (eastmancolor):

Erico Menczer - **m.**: Ward Swingle - **scg.**: Giorgio Giovannini - **mo.**: Ornella Micheli Donati - **int.**: Lando Buzzanca (Napoleone), Jean-Claude Brialy (Il Cajella), Heinz Rühmann (il cardinale Braun), Christine Barclay (Marisa), Uta Levka (l'amica di Joe Ventura), Edward G. Robinson (Joe Ventura), Pinuccio Ardia (il Barone), Ugo Fangareggi (Agonia), Dante Maggio (il capitano), Antonella Della Porta (Cesira), Wolfgang Kieling, Herbert Fux, Giovanni Ivan Scratuglia - **p.**: Ultra / Roxy / Marianne - **o.**: Italia-Germania Occ. / Francia, 1967 - **d.**: Interfilm.

ORO DI LONDRA, L' — **r.**: Billy Moore - **s.**: Ermanno Donati e Luigi Carpentieri - **sc.**: Charles Aston, Serge Given, B. Moore - **f.** (cromoscope, eastmancolor): Sylvan Wallace (alias Silvano Ippoliti) - **m.**: John Dull - **scg.**: Henry Watson - **mo.**: Donna Christie (alias Ornella Micheli) - **int.**: John Karlsen (Ed), Jean Valmont (Joe), Stewart May (alias Carlo de Mejo, nel ruolo di Franky), Aldo Silvan (Manuel), John Francis Lane (Momy), Mary Di Pietro (Marion), Bill Vanders, John Bartha, Livy Ironsmith, Windsor Davies - **p.**: Louis Mann (Ermanno Donati e Luigi Carpentieri) per la Panda - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Euro.

PENTHOUSE, The (Un attico sopra l'inferno) — **r.**: Peter Collinson - **s.**: dal lavoro teatrale « The Meter Man » di C. Forbes Scott - **sc.**: P. Collinson - **f.** (eastmancolor): Arthur Lavis - **m.**: John Hawksworth - **scg.**: Peter Mullins - **mo.**: John Trumper - **int.**: Suzy Kendall (Barbara), Terence Morgan (Bruce), Tony Beckley (Tom), Norman Rodway (Dick), Martine Beswick (Harry) - **p.**: Harry Fine per la Tahiti - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: Paramount.

PETIT BAIGNEUR, Le (Si salvi chi può) — **r.**: Robert Dhery - **s.** e **sc.**: Robert Dhery, Colette Brosset, Pierre Tchernia - **adatt.**: R. Dhery, Albert Jurgenson, Michel Modo, Jean Carmet - **f.** (franscope, eastmancolor): Jean Tournier - **m.**: Gerald Calvi - **scg.**: Jean e Robert André - **mo.**: Albert Jurgenson - **int.**: Louis de Funès (Fourchaume), Robert Dhery (André Castagnier), Andréa Parisy (Marie Beatrice Fourchaume), Colette Brosset (Charlotte), Franco Fabrizi (Marcello Cacciaperotti), Jacques Legras (Lecuré), Michel Galabru (Scipion) - **p.**: Robert Dorfmann per Les Films Corona / Selenia Cinematografica - Fono Roma - **o.**: Francia-Italia, 1968 - **d.**: Rank Film.

PIU' BELLA COPPIA DEL MONDO, La — **r.**: Camillo Mastrocinque - **s.** e **sc.**: Marcello Marchesi, Vittorio Metz - **f.** (eastmancolor): Benito Frattari - **m.**: Gigi Cichellero - **scg.**: Luciano Spadoni - **mo.**: Tommasina Tedeschi - **int.**: Walter Chiari (Walter), Paola Quattrini (Paola), Aldo Giuffré (Turiddu, il corteggiatore siciliano di Paola), Francesco Mulé (Gennaroni), Elio Pandolfi (radiocronista), Gianni Agus (Gianni), Rudolfo Ardia, Giancarlo Bonuglia, Pino Caruso, Margaret Rose Keil (la svedese), José Greci (Nunziatina), Maria Grazia Manescalchi, Mirella Palmic, Nino Segurini, Gabriele Gabrani, Giulio Tomasini, Adriano Celentano, Rita Pavone, Bobby Solo, Patty Bravo, Nicola Di Bari, Dino, Wilma Goich, Ricky Shayne, Pilade, « I Giganti », « I Nomadi », « I Camaleonti », « I Motowns », « La nuova Cricca », « The Patrick Samson », « The Primitives », « I Ribelli » - **p.**: Luigi Rotundo per la Genesio - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Titanus.

PIU GRANDE RAPINA DEL WEST, La — **r.**: Maurizio Lucidi - **s.**: Augusto Finocchi - **sc.**: A. Finocchi, Augusto Caminito - **f.** (techniscope, technicolor): Riccardo Pallottini - **m.**: Luis Enriquez Bacalov - **scg.**: Claudio Maiello - **mo.**: Renzo Lucidi - **int.**: George Hilton (Billy « Rum »), Hunt Powers (Il « Santo »), Walter Barnes (Jarret, alias Clay Thomas), Enzo Fiermonte (sceriffo Martin), Erka Blanc, Sarah Ross, Mario Brega, Marisa Quattrini, Glen Fortel, Katia Cristine, Tom Felleghi, Giovanni Scarciofolo, Umberto Raho, Luigi Casellato, Luciano Rossi, Bruno Coraz-

zaro, Valentino Macchi, Salvatore Borgese, Lorenzo Sharon, Luciano Catenacci, Giuseppe Bosco, Rik Boydo, Luigi Barbacane, Paolo Magalotti, Luciano Bonanni, Roberto Alessandri, Stefano Alessandroni - **p.**: Franco Cittadini e Stenio Fiorentini per la Mega Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Panta (regionale).

PLAYTIME (Playtime) — **r.**: Jacques Tati - **s.** e **sc.**: J. Tati - **collab. artistica**: Jacques Lagrange - **f.** (sistema 70 mm., eastmancolor): Jean Badal, Andreas Winding - **m.**: Francis Lemarque (tema « Take my Band » di David Stein, tema africano di James Campbell) - **scg.**: Eugène Roman - **mo.**: Gérard Pollicand - **int.**: Jacques Tati (monsieur Hulot), Barbara Dennek (la giovane straniera), Reinhart Kolldehoff (il direttore tedesco), Yves Barsacq (l'amico), Jacqueline Lecomte (amica della giovane straniera), John Abbey (mister Lacs), Valérie Camille (segretaria di mister Lacs), France Rumilly (la venditrice di occhiali), France Delahalle (la cliente dello « Strand »), Laure Paillette, Colette Proust (le due signore con la lampada), Erika Dentzler (madame Giffard), Billy Kearns (Schulz), Rita Maiden (la compagna di Schulz), Yvette Ducreux (la signora del reparto vestiario), Nicole Ray (la cantante), Henri Piccoli (il signore importante), Jack Gauthier (la guida), Léon Doyen (il portiere), Georges Montant (Giffard), Gregory Katz (il venditore tedesco), Marc Monjou (il falso Hulot), Tony Andal (il cacciatore del « Royal Garden »), André Fouché (il gerente), Georges Faye (l'architetto), Michel Fancini (il primo maître d'hotel), Luce Bonifassy, Evy Cavallaro, Alice Field, Eliane Firmin-Didot, Ketty France, Nathalie Jam, Oliva Poli, Sophie Wennek (le clienti del « Royal Garden »), Bob Harley, Jacques Chauveau, Douglas Reard (i clienti del « Royal Garden »), François Viaur (il giovane sfortunato), Gilbert Reeb, Billy Bourbon - **p.**: Specta Films / Jolly Film - **o.**: Francia-Italia, 1965-67 - **d.**: Unidis.

Vedere altri dati e recensione di Mario Verdone a pag. 160 del n. 3-4, marzo-aprile 1968.

POINT BLANK (Senza un attimo di tregua) — **r.**: John Boorman - **s.**: dal romanzo « The Hunter » di Richard Stark - **sc.**: Alexander Jacobs, David Newhouse, Rafe Newhouse - **f.** (panavision, metrocolor): Philip H. Lathrop - **m.**: Johnny Mandel - **e.f.s.**: J. McMillan Johnson - **scg.**: George W. Davis, Albert Brenner - **mo.**: Henry Berman - **int.**: Lee Marvin (Walker), Angie Dickinson (Chris), Keenan Wynn (Yost), Carroll O'Connor (Brewster), Lloyd Bochner (Carter), Michael Strong (Stegman), Jon Vernon (Mal Reese), Sharon Acker (Lynne), James Sikking (pistolero), Sandra Warner (cameriera), Roberta Haynes (signora Carter), Kathleen Freeman (Iª cittadina), Lawrence Tauben (venditore d'auto), Nicole Rogell (segretaria di Carter), Ron Walters, George Strattan (i due giovanotti nell'appartamento), Victor Creatore (l'uomo di Carter), Susan Holloway, Sid Haig, Michael Bell, Priscilla Boyd, John McMurtry, Rico Cattani, Roland La Starza - **p.**: Judd Bernard e Robert Chartoff per la M.G.M. - A Judd Bernard-Irwin Winkler Production - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: M.G.M.

Vedere recensione di Guido Cincotti in questo numero a pag. 139.

POUIC-POUIC (I tre affari del signor Duval) — **r.**: Jean Girault - **s.** e **sc.**: Jacques Vilfrid e Jean Girault - **f.**: Marc Fossard - **m.**: Jean Michel Defaye - **scg.**: Sydney Bettex - **mo.**: Jean Michel Gautier - **int.**: Louis de Funès (Léonard Duval), Jacqueline Maillan (sua moglie Cytnhia), Mireille Darc (sua figlia Patricia), Roger Dumas (Paul), Philippe Nicaud (Simon Guilbaud), Guy Tréjean (Antoine Brévin), Yana Chouri (Palma), Christian Marin (il cameriere Charles), Daniel Ceccaldi, Maria Rosa Rodriguez - **p.**: Roger Debelmas per la Erdey Films-Story Films-Ufa Comacico - **o.**: Francia, 1963 - **d.**: P.A.C. (regionale).

PREPARATI LA BARA! — **r.**: Ferdinando Baldi - **s.**: Franco Rossetti - **sc.**: F. Rossetti, F. Baldi - **f.** (eastmancolor): Enzo Barboni - **m.**:

Gian Franco Reverbèri - **scg.**: Gastone Carsetti - **c.**: Franco Antonelli - **mo.**: Eugenio Alabiso - **int.**: Terence Hill (alias Mario Girotti, nel ruolo di Django), Horst Frank (David Barry), George Eastman (alias Luigi Mirafiore, nel ruolo di Lucas), Barbara Simon (moglie di Garcia), José Torres (Garcia), Pinuccio Ardia (Orazio), Lee Burton (alias Guido Lollobrigida, nel ruolo di Jonathan Abbott), Franco Balducci (lo sceriffo), Franco Gulà (vice-sceriffo), Angela Minervini (Lucy, moglie di Django), Andrea Scotti (un « picchiatore » di Lucas), Spartaco Coversi, Edward G. Ross, Gianni Di Benedetto, Gianni Brezza, Adriana Giuffré, Roberto Simmi, Lucio De Santis, Ivan Scratuglia - **p.**: B.R.C. - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Titanus.

PROFESSIONISTI PER UN MASSACRO / EL ROJO DE LA SANGRE Y EL AMARILLO DEL ORO — **r.**:Nando Cicero - **s.** e **sc.**: N. Cicero - **f.** (eastmancolor): Francisco Marin - **m.**: Carlo Pes - **scg.**: Juan Alberto Soler - **int.**: George Martin, George Hilton, Edd Byrnes, Monica Randall, Milo Quesada, José Bodalo, Claudio Trionfi, Gerard Herter - **p.**: Oreste Coltellacci per la Colt Prod. Cinemat-Medusa / P.C. Balcazar - **o.**: Italia-Spagna, 1967 - **d.**: Medusa (regionale).

PROFETA, Il — **r.**: Dino Risi - **s.**: Ettore Scola, Ruggero Maccari, D. Risi - **sc.**: E. Scola, R. Maccari - **f.** (technicolor): Sandro D Eva - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Piero Poletto - **mo.**: Marcello Malvestiti - **int.**: Vittorio Gassman (Pietro Breccia), Ann-Margret (Maggie), Oreste Lionello (Puccio), Liana Orfei (Albertina, sua sorella), Evi Rigano (Tiziana Breccia), Geoffrey Copleton (cav. Bagni), Yvonne Sanson (Carla Bagni, sua moglie), Fiorenzo Fiorentini (Colacicchi), Franco Gulà (frate in tv), Hary Stuart (Magnus), Ivan Scratuglia, Enzo Robutti, Anita Saxo, Dino Curcio, Giuseppe Laricella, Renato Marzano, Tiziano Montagni - **p.**: Mario Cecchi Gori per la Fair Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Titanus.

Vedere altri dati e recensione di Giacomo Gambetti a pag. 168 del n. 3-4, marzo-aprile 1968.

PROTAGONISTI, I — **r.** e **s.**: Marcello Fondato - **sc.**: M. Fondato, Ennio Flaiano - **f.** (techniscope, technicolor): Marcello Gatti - **m.**: Luis Enriquez Bacalov - **scg.**: Piero Poletto - **c.**: Gaia Romanini - **mo.**: Tatiana Casini Morigi - **int.**: Jean Sorel (Roberto), Sylva Koscina (Nancy), Pamela Tiffin (Gabriella), Gabriele Ferzetti (il commissario), Lou Castel (Taddeu), Luigi Pistilli (Tassoni), Maurizio Bonuglia (Nino), Giovanni Petrucci (Carlo), Massimo Serchielli, Claudio Trionfi, Paolo Corinti - **p.**: Ugo Guerra, Elio Scardamaglia per la Italnoleggio Cinematografico-Daiano Film-Leone Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Italnoleggio Cinemat.

Vedere altri dati e recensione di Giacomo Gambetti a pag. 168 del n. 3-4, marzo-aprile 1968.

RAPPORTO FULLER, BASE STOCCOLMA — **r.**: Terence Hathaway (Sergio Grieco) - **s.**: Sandro Continenza e Roberto Gianviti - **sc.**: S. Continenza, R. Gianviti, Alberto Silvestri, Franco Verucci - **f.** (technicolor): Stelvio Massi - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Francesco Antonacci - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Ken Clark (Dick Wort), Beba Loncar (Svetlana), Lincoln Tate, Jess Hahn, Paolo Gozlino, Serge Marquand, Mirko Ellis, Nicole Tassier, Claudio Biava, Gianni Brezza, Sarah Ross - **p.**: Edmondo Amati per la Fida / Les Prod. Jacques Roitfeld - **o.**: Italia-Francia, 1967 - **d.**: Fida (regionale).

REBEL CITY (Dollari falsi per un assassino) — **r.**: Thomas Carr - **s.** e **sc.**: Sidney Theil - **f.**: Ernest Miller - **m.**: Raoul Kraushaar (Italo Fischetti per l'ediz. italiana) - **scg.**: David Milton - **mo.**: Sam Fields - **int.**: Wild Bill Elliott (Frank Graham), Marjorie Lord (Jane Dudley), Robert Kent (capitano Ramsey), Ray Walker (col. Barnes), Henry Rowland Hardy), Keith Richards (Perry), Stanford Jolley (Greely), Denver Pyle, John Crawford, Otto Waldis, Stanley Price, Michael Vallon,

Bill Walker - **p.**: Vincent M. Fennelly per l'Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: Indipendenti Regionali.

ROBBERY (La rapina al treno postale) — **r.**: Peter Yates - **s.** e **sc.**: Edward Boyd, Peter Yates, George Markstein - **f.** (eastmancolor): Douglas Slocombe - **m.**: Johnny Keating - **scg.**: Michael Seymour - **mo.**: Reginald Beck - **int.**: Stanley Baker (Paul Clifton), James Booth (ispettore Langdon), Frank Finlay (Robinson), Joanna Pettet (Kate Clifton), Barry Foster (Frank), William Marlowe (Dave), Clifton Greyn (Jack), George Sewell (Ben), Michael McStay (Don), Patrick Jordan (Freddy), Ken Farrington (il settimo ladro), Glynn Edwards (capo della polizia), Anthony Sweeney (ispettore detective), Rachel Herbert (insegnante), Linda Harlowe (debuttante al Night Club), Roger Booth (detective), David Pinner (poliziotto addetto all'ufficio informazioni), Frank Williams, Barry Stanton, Michael David, Martin Wyldeck, Malcolm Taylor - **p.**: Michael Deeley, Stanley Baker, Jonathan Clowes, Alec Natas per la Oakhurst - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: Paramount.

SALARIO DEL CRIMEN, El (Agente Ted Ross, rapporto segreto) — **r.**: Julio Buchs - **s.**: José F. Alonso Oribe, José Luis Martinez Molla - **sc.**: José Luis Martinez Molla, José F. Alonso Oribe, Julio Buchs - **f.**: Antonio Macasoli - **m.**: José Sola - **scg.**: Sigfrido Burman - **int.**: Arturo Fernandez (Ted Ross), François Brion (Elsa), José Bodalo, Manuel Alexandre, Alberto Dalbes, Manuel Diaz Gonzalez, Tomas Blanco, José Maria Caffarell, Jacinto San Emeterio, Irene Daina - **p.**: Izaro Film - **o.**: Spagna, 1964 - **d.**: regionale.

SAMOURAI, Le (Frank Costello, faccia d'angelo).

Vedere dati e recensione di Stefano Roncoroni in questo numero a pag. 157.

SANSONE E IL TESORO DEGLI INCAS — **r.**: Piero Pierotti - **s.**: Piero Pierotti, Arpad De Riso - **f.** (totalscope, eastmancolor): Augusto Tiezzi - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Pier Vittorio Marchi - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Alan Steel (Sansone), Mario Petri (Jerry Damon), Toni Sailer (Alan Fox), Anna Maria Polani (Mysia), Pierre Cressoy (Jim Salter), Harry Riebauer (Alamo), Birgit Heiberg (Janet Nixon), Dada Gallotti (Ylona), Wolfgang Lukschy (El « Puma »), Attilio Severini, Umberto Spadaro, Vinicio Sofia, Elisabetta Fanti, Antonio Gradoli, Carlo Tamberlani, Rosy De Leo, Bruno Scipioni, Franco Iamonte, Gino Marturano - **p.**: Fortunato Misiano per la Romana Film / Constantin Film / Ulysse Production - **o.**: Italia-Germania Occ.-Francia, 1964 - **d.**: Romana Film (regionale).

SECRET WAR OF HARRY FRIGG, The (Guerra, amore e fuga) — **r.**: Jack Smight - **s.**: Frank Tarloff - **sc.**: Peter Stone, F. Tarloff - **f.** (techniscope, technicolor): Russell Metty - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Alexander Golitzen, Henry Bumstead - **c.**: Edith Head - **mo.**: J. Terry Williams - **int.**: Paul Newman (Herry Frigg), Sylva Koscina (contessa di Montefiore), Andrew Duggan (gen. Armstrong), Tom Bosley (gen. Pennypacker), John Williams (gen. Mayhew), Charles D. Gray (gen. Cox-Robert), Vito Scotti (col. Ferrucci), Jacques Roux (gen. Rochambeau), Werner Peter (maggiore von Steignitz), James Gregory (gen. Prentiss), Fabrizio Mioni (ten. Rossano), Johnny Haymer (serg. Pozzallo), Norman Fell (capitano Stanley), Buck Henry (comandante del campo), Horst Ebersberg (ten. Gruber), Richard X. Slattery (sergente MP), George Ives (maggiore) - **p.**: Hal E. Chester e Peter Stone per l'Universal-Albion - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Universal.

SENTENZA DI MORTE — **r.**, **s.** e **sc.**: Mario Lanfranchi - **f.** (techniscope, technicolor): Toni Secchi - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.** e **c.**: Giancarlo Bartolini Salimbeni - **mo.**: Franco Attenni - **int.**: Robin Clarke (Cash), Richard Conte (Diaz), Enrico Maria Salerno (Montero), Adolfo

Celi (fratello Baldwin), Tomas Milian (O'Hara l'albino), Lilli Lembo la ragazza bionda), Eleonora Brown, Monica Pardo, Luciano Rossi, Glauco Scarlini, Giorgio Gruden, Amy Boster, Claudio Trionfi - **p.**: B.L. Vision - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: I.F.C. (regionale).

SERGEANT RYKER (Il sergente Ryker) — **r.**: Buzz Kulik - **s.**: Seeleg Lester - **sc.**: S. Lester, William K. Gordon - **f.** (colori): Walter Strenge - **m.**: Johnny Williams - **scg.**: John J. Lloyd - **mo.**: Robert B. Warwick - **int.**: Lee Marvin (sergente Paul Ryker), Bradford Dillman (capitano Young), Vera Miles (Ann Ryker), Peter Graves (maggiore Whitaker), Lloyd Nolan (gen. Amos Bailey), Murray Hamilton (capitano Appleton), Norman Fell - **p.**: Frank Telford per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Universal.

SESSO DEGLI ANGELI, Il — **r.**: Ugo Liberatore - **s.** e **sc.**: U. Liberatore - **f.** (techniscope, technicolor): Leonida Barboni - **m.**: Giovanni Fusco - **scg.**: Massimo Tavazzi - **mo.**: Franco Fraticelli - **int.**: Bernhard De Vries (Marco), Rosemarie Dexter (Nancy), Doris Kunstmann (Nora), Laura Troschel (Carla), Giovanni Petrucci, Efisio Cabras, Brizio Montinaro, Silvana Borc, Hans Jürgen Neumann - **p.**: Filmes Cinemat./Franz Seitz Film Prod. - **o.**: Italia-Germania Occid., 1967 - **d.**: Titanus.

7 CINESI D'ORO, Le — **r.** e **s.**: Vincenzo Cashino - **sc.**: V. Cashino, Giuseppe Pellegrini - **f.** (cinemascope, eastmancolor): Antonio Piazza - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Itala Giardina - **mo.**: Cesare Bianchini - **int.**: Vincenzo Cashino (lo scienziato Barbikian), Gloria Paul, Antonella Steni, Seyna Seyn, Moha Tahi, Efhi Hati, Andrey Andersen, Yoko Tani, Gilbert Cina, John Loodmere, Sergio Calais, Gordon Steven, Jim Scheller, Saro Patan, Salvatore Siciliano, Vincent Miguel Cashino junior - **p.**: Vincenzo Cashino per l'Accadia Film - **o.**: Italia, 1966-67 - **d.**: Indipendenti Regionali.

7 FRATELLI CERVI, I.

Vedere dati e recensione di Tullio Kezich in questo numero a pag. 130.

TESORO DELLA FORESTA PIETRIFICATA, Il — **r.**: Emimmo Salvi - **sc.**: Luigi Tosi, Adriano Antonelli, Benito Ilforte, E. Salvi - **f.** (asterscope, eastmancolor): Mario Parapetti - **m.**: Ralf Ferraro - **scg.**: Giuseppe Ranieri - **c.**: Giovanna Natili - **mo.**: Enzo Alfonsi - **int.**: Gordon Mitchell (Hunding), Ivo Payer (Sigmund), Eleonora Bianchi (Siglinde), Pamela Tudor (Brunilde), Luisa Rivelli (Erika), Luigi Tosi (Otto), Mike Moore, Nat Koster, Puccio Ceccarelli, Franco Doria, Attilio Severini e Kronos (il gigante) - **p.**: E. Salvi per l'Asteria-Olga Chart - **o.**: Italia, 1965 - **d.**: Indipendenti Regionali.

TONY ROME (L'investigatore) — **r.**: Gordon Douglas - **r. sequenze d'azione**: Buzz Henry - **s.**: dal romanzo «Miami Mayhem» di Marvin H. Albert - **sc.**: Richard L. Breen - **f.** (panavision, De Luxe-Color): Joseph Biroc - **m.**: Billy May - **scg.**: Jack Martin Smith, James Roth - **mo.**: Robert Simpson - **int.**: Frank Sinatra (Tony Rome), Jill St. John (Ann Archer), Richard Conte (ten. Santini), Gena Rowlands (Rita), Simon Oakland (Rudolph Kosterman), Jeffrey Lynn (Adam Boyd), Lloyd Bochner (Rood), Robert J. Wilkie (Turpin), Virginia Vincent (Sally), Sue Lyon (Diana), Joan Shawlee (Taf Candy), Richard Krisher (Donald Pines), Lloyd Gough (Langley), Babe Hart (Oscar), Templeton Fox (signora Schuyler), Rocky Graziano (Packy), Elizabeth Fraser (Irma), Shecky Greene (Catleg), Jeanne Cooper (Lorna), Harry Davis (Ruyter), Stanley Ross (Sam Boyd), Deanna Lund (Georgia McKay), Mike Romanoff (maître d'hotel), Buzz Henry (Nimmo), Tiffany Bolling (la ragazza della foto) - **p.**: Aaron Rosenberg per l'Arcola-Millfield - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Dear-Fox.

TRANS-EUROP EXPRESS (Trans-Europ Express - A pelle nuda).
Vedere dati e recensione di Bruno Torri in questo numero a pag. 137.

VALLEY OF THE DOLLS (La valle delle bambole) — **r.**: Mark Robson - **s.**: dal romanzo di Jacqueline Susann - **sc.**: Helen Deutsch, Dorothy Kingsley - **f.** (panavision, De Luxe-Color): William H. Daniels - **m.**: John Williams - **canzoni**: André e Dory Previn - **scg.**: Jack Martin Smith, Richard Day - **e.s.**: L.B. Abbott, Art Cruickshank, Emil Kosa jr. - **coreogr.**: Robert Sidney - **mo.**: Dorothy Spencer - **int.**: Barbara Parkins (Anne Welles), Patty Duke (Neely O'Hara), Paul Burke (Lyon Burke), Sharon Tate (Jennifer North), Susan Hayward (Helen Lawson), Tony Scotti (Tony Polar), Martin Milner (Mel Anderson), Charles Drake (Kevin Gillmore), Alex Davion (Ted Casablanca), Lee Grant (Miriam), Naomi Stevens (miss Steinberg), Robert H. Harris (Henry Bellamy), Jacqueline Susann (giornalista), Robert Viharo (direttore), Joey Bishop, George Jessel - **p.**: David Weisbart per la Red Lion Productions-20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Dear-Fox.

VARGTIMMEN (L'ora del lupo) — **r.**, **s.** e **sc.**: Ingmar Bergman - **f.**: Sven Nykvist - **m.**: Lars Johan Werle - **scg.**: Marik Vos Lundh - **mo.**: Ulla Ryghe - **c.**: Mago - **int.**: Liv Ullmann (Alma), Max Von Sydow (Johan), Erland Josephson (barone von Merkens), Gertrud Fridh (Corinne von Merkens), Bertil Anderberg (Ernst von Merkens), Ingrid Thulin (Veronica Vogler), Gudru Brost (Gamla Fru von Merkens), Georg Rydeberg, Naima Wifstrand, Michael Rundqvist - **p.**: Svensk Filmindustri - **o.**: Svezia, 1967 - **d.**: Dear-U.A.
Vedere altri dati e recensione di Mario Verdone a pag. 162 del n. 3-4, marzo-aprile 1968.

WAIT UNTIL DARK (Gli occhi della notte) — **r.**: Terence Young - **s.**: da un lavoro teatrale di Frederick Knott - **sc.**: Robert e Jane Howard Carrington - **f.** (technicolor): Charles Lang - **m.**: Henry Mancini - **scg.**: George Jenkins - **mo.**: Gene Milford - **int.**: Audrey Hepburn (Susy), Efrem Zimbalist jr. (suo marito Sam), Alan Arkin (Roat), Richard Crenna (Mike), Jack Weston (Carlino), Samantha Jones (Lisa), Julie Herrod (Gloria), Frank O'Brien (Shatner), Gary Morgan (il ragazzo) - **p.**: Mel Ferrer per la Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Warner Bros.-Seven Arts.

WILD PENNY (Costretto ad uccidere) — **r.**: Tom Gries - **s.** e **sc.**: Tom Gries - **f.** (technicolor): Lucien Ballard - **m.**: David Raksin - **scg.**: Hal Pereira, Roland Anderson - **e.f.s.**: Paul K. Lerpae - **mo.**: Warren Low - **int.**: Charlton Heston (Will Penny), Joan Hackett (Catherine Allen), Donald Pleasence (predicatore Quint), Lee Majors (Blue), Anthony Zerbe (Dutchy), Jon Francis (Horace Greely Allen), Bruce Dern (Rafe Quint), Gene Rutherford (Rufus Quint), Ben Johnson (Alex), Slim Pickens (Ike Wallerstein), Clifton James (Catron), William Schallert (dott. Fraker), Roy Jenson (Boetius Sullivan), G.D. Spradlin (Anse Howard), Quentin Dean (Jennie), Lydia Clarke (signora Fraker), Robert Luster (Shem Bodine), Dal Jenkins (Sambo), Matt Clark (Romulus Quint), Luke Askew (Foxy), Anthony Costello (Bigfoot), Stephen Edwards (il ragazzo), Chanin Hale (una ragazza) - **p.**: Fred Engel e Walter Seltzer per la Paramount-An Engel-Gries-Seltzer Production - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Paramount.

WIRTIN AN DER LAHN, Die (I dolci vizi della casta Susanna) — **r.**: Franz Antel - **s.** e **sc.**: Kurt Nachmann - **f.** (eastmancolor): Siegfried Hold - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Herta Hareiter - **mo.**: Enzo Micarelli - **int.**: Mike Marshall (Anselmo), Pascale Petit (Caroline), Terry Torday (Susanna), Harald Leipnitz (Ferdinando), Jacques Herlin (il governatore), Raoul Retzer, Gunther Philipp, Hannelore Auer, Oskar Sima, Klaus Ringer, Judith Dornys, Franz Muxeneder, Karl Krittl, Rosemarie Lindt - **p.**: Charles Szokoll e F. Antel per la Neuen Delta Film/Aico Film/ Hungaro-Ma Film - **o.**: Austria-Italia-Ungheria - **d.**: regionale.

Le nostre serate di vent'anni. Tutti gli spettacoli che difficilmente rivedremo.

Opera unica nel suo genere,
il "Catalogo Bolaffi del cinema italiano"
offre un panorama completo ed esauriente
della produzione cinematografica
del nostro paese nel dopoguerra.
Vent'anni di cinema, dal 1945 al 1965,
sono analizzati attraverso l'esame di tutti i film prodotti in Italia,
o in coproduzione con altri paesi,
immessi nel mercato cinematografico italiano
nel periodo considerato.

Il Catalogo, che si rivolge, oltreché ai lettori specializzati,
per i quali costituisce uno strumento indispensabile
di consultazione e di lavoro,
anche ai cultori di cinema, agli appassionati,
ai frequentatori di sale cinematografiche,
di "cinémas d'essai", di cineclubs,
alle persone colte e ai lettori comuni,
è articolato in quattro sezioni distinte che,
completandosi a vicenda,
vengono a costituire una vera e propria
storia del cinema italiano del dopoguerra.

Catalogo Bolaffi del cinema italiano

**Elegante volume di 368 pagine,
con 594 illustrazioni,
formato cm 22 x 24,
rilegato in imitlin
con incisioni in oro,
contenuto in astuccio
L. 14.000**

L. 40

**Spett.
GIULIO BOLAFFI EDITORE S.p.A.
via Eleonora Duse, 2
10123 TORINO**

Cedola di commissione libraria

I LIBRI

RASSEGNA DI STUDI
CINEMATOGRAFICI
E DELLO SPETTACOLO

ANNO XXIX
maggio - giugno 1968 - N. 5-6

EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

L. 1000